



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Marko Kardum

Problem socijalne konstrukcije vizualnog polja u teoriji A. C. Dantoa

DOKTORSKI RAD

Zagreb, 2018.



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Marko Kardum

Problem socijalne konstrukcije vizualnog polja u teoriji A. C. Dantoa

DOKTORSKI RAD

Mentor: izv. prof. dr. sc. Marko Tokić

Zagreb, 2018.



University of Zagreb

Faculty of Humanities and Social Sciences

Marko Kardum

The Problem of Social Construction of the Visual Field in Theory of A. C. Danto

DOCTORAL THESIS

Supervisor: Associate Professor Marko Tokić, PhD

Zagreb, 2018

Informacije o mentoru

Marko Tokić je rođen 1977. u Kutini, gdje je završio osnovnu školu i Opću gimnaziju. Diplomirao je filozofiju i sociologiju 2005. godine na Hrvatskim studijima Sveučilišta u Zagrebu. Na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu od 2006. godine pohađao je Poslijediplomski doktorski studij filozofije, a završio ga je 2010. obranivši disertaciju *Odnos života i zdravlja u Platonovoj filozofiji*.

Bio je zaposlen na Odsjeku za filozofiju Filozofskog fakulteta Sveučilišta J. J. Strossmayera u Osijeku, gdje je kao asistent i viši asistent (2006-2010) držao seminarsku nastavu iz uvoda u filozofiju, etike i estetike, a kao docent (2011-2013) nastavu iz grčke filozofije, gnoseologije i estetike. Od akad. god. 2013/14. je docent, a od akad. god. 2016/17. je izvanredni profesor na Odsjeku za filozofiju Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Katedri za povijest filozofije.

Objavio je jednu autorsku knjigu te nekoliko znanstvenih i stručnih radova. Istražuje povijest filozofije (poglavito antičku i novovjekovnu filozofiju), teoriju umjetnosti te odnos filozofije i psihoterapije. Sudjelovao je na nekoliko međunarodnih i domaćih znanstvenih skupova. Član je Hrvatskog filozofskog društva, te kruga mladih urednika časopisa *Filozofska istraživanja* i *Synthesis philosophica*. Suradnik je na znanstvenom projektu *Filozofski i odgojni aspekti suosjećanja* (voditeljica: doc. dr. sc. Ivana Zagorac).

Bibliografija

Autorske knjige:

Tokić, M.: *Život, zdravlje i liječništvo u Platonovoj filozofiji*, Pergamena, Zagreb, 2013.

Znanstveni članci:

- Tokić, M: *Kakvo filozofije u odgoju danas. Metodički ogledi* 11 (2/2005), 39–50.
- Tokić, M.: O ženskom elementu u gnostičkim učenjima. *Filozofska istraživanja* 25 (3/2005), 718–735.

- Tokić, M.: Broj u slikarstvu Nikole Božidarevića. *Filozofska istraživanja* 27 (2/2007), 453-464.
- Tokić, M.: Plotinovo shvaćanje noetičke stvari na tragu Aristotelove usiologike. *Filozofska istraživanja*, 27 (2/2007), 855-866.
- Tokić, M.: Michelangelo i novoplatonizam u renesansnoj umjetnosti– s osvrtom na svod Sikstinske kapele i Mojsija. *Filozofska istraživanja* 30 (1-2/2010), 33-60.
- Tokić, M.: Platonova gimnastika. *Metodički ogledi* 19 (1/2012), 1; 11–22.
- Tokić, M.: Platon i Plotin o glazbi. *Filozofska istraživanja* 36 (2/2016), str. 193–202.
- Tokić, M.: Metodika Jadranke Damjanov – osviještavanje doslovnog vida osjetilnog opažanja. *Metodički ogledi* 23 (1/2016), str. 7–25.
- Tokić, M.: An Encounter Between Philosophy and Modern Psychotherapy, *Synthesis philosophica* 32 (2/2018), str. 467–482.

Sažetak

Cilj je rada pokazati ulogu društvenoga utjecaja na nastanak i tumačenje umjetničkih djela unutar Dantoove teorije umjetnosti. Razvoj umjetnosti u avangardi i neoavangardi pokazao je da se umjetnost nalazi u razdoblju u kojoj je gotovo svaki predmet moguće tumačiti kao umjetničko djelo ukoliko je nastalo, protumačeno ili izloženo u kontekstu koji to dozvoljava. Ekstenzija definicije na kontekstualne elemente omogućila je ispitivanje društvenoga utjecaja na nastanak i tumačenje umjetničkih djela unutar analizirane teorije. Istraživanje je uključilo analizu relevantnih tekstova o tradicionalnim i suvremenim definicijama umjetnosti u odnosu spram Dantoove definicije, moguće protuprimjere i opravdanja Dantoove pozicije. Pokazano je, također, da je uvođenjem kontekstualnog objašnjenja Dantoova teorija umjetnosti već sama po sebi sadržavala društvenu ulogu i da je kao takva konzistentna s kasnijim istraživanjima vizualnosti kao ne samo prirodne zadanosti. Međutim, ona se morala dodatno analizirati s obzirom na konstruktivističke primjedbe da produkcija i tumačenje vizualnih umjetničkih djela utječu i na promjene naše vizualne percepcije te da vizualne informacije u sebi uvijek nose političku i ideološku moć. Stoga je istraživanje prošireno analizom Dantoovog dualističkog objašnjenja vizualnosti koje se tumači i kao naturalističko, ali koje ujedno pokazuje potrebu i mogućnost uključenja odbačenih konvencionalističkih stajališta da bi njegova teorija umjetnosti zadržala konzistentnost s obzirom na vlastiti ekstenzijski karakter. Zaključno, Dantoova se teorija umjetnosti zbog ustanovljenog društvenog karaktera analizirala i u kontekstu uvrštavanja u institucijske teorije. Analizom njegove i dvjema inačicama Dickiejeve teorije pokazano je da je Danto s pravom odbacio tumačenje vlastite teorije kao institucijske u slučaju Dickiejeve prve inačice. Međutim, zaključeno je da je druga inačica, koju Danto sam nikada nije komentirao, konzistentna s Dantoovom teorijom umjetnosti te da predstavlja potrebno proširenje Dantoove pozicije kako bi se u potpunosti objasnili društveni elementi koji utječu na produkciju i tumačenje umjetničkih djela. Svime je navedenim kao rezultat rada pokazan društveni karakter Dantoove teorije umjetnosti te potreba njezine nadopune konvencionalističkim objašnjenjima u problemu vizualne percepcije i društvenom kreiranju značenja te u objašnjenju uloge društvenih skupina i institucija pri klasifikaciji umjetničkih djela.

Ključne riječi: Danto, definicija umjetnosti, Dickie, konvencionalizam, institucionalizam, Carroll, vizualna percepcija, vizualna umjetnost

Summary

The topic of this piece is the issue of social constructiveness of visual art in Arthur C. Danto's theory. Hence, the goal is to analyse Danto's art theory, with special regard to visual art which is also in the centre of his considerations. Namely, visual art with avant-garde and neo avant-garde practises has been faced with radical changes in the 20th century. Rupture with the traditionally interpreted art and their norms for beauty and morality has signified a paradigmatic change that included using everyday, non-art objects and proclaiming such to be art. In that sense, the works of Marcel Duchamp and Andy Warhol signify the highlight of paradigmatic change and new artistic practises, as well as borderline cases of art for which we cannot with certainty intuitively determine whether it is a work of art or a non-art object. The inability to differentiate sensorineural identical objects that are ontologically different from one another has shown that the definition of artistic work is necessary. However, traditional definitions of art have proved themselves to be insufficient for such an explanation. They have resided on a property with which they have defined artistic work, and so there are appropriate definitions for representational, expressionist and formal properties. Insufficiency of traditional definitions that have crumbled due to being faced with hereby said changes, means development of scepticism about the possibility of instating a stabile definition. Therefore, Danto's art theory is overcoming the scepticism and traditional definitions of art, and the reason for such are the social elements that Danto included his work. On the other hand, the development of researching the visuals is encouraged by technological advances, and above all else, in photography and film. A strong progress in presentational techniques and transfer of picture has led to research of social impact and the meaning of picture, of political and ideological roles in society and even social constructiveness of visual perception as a whole. Hence, the highlighted power and social role of the visuals has set the question about social power of images into the centre of attention. Relationships between visual works of art and thus introduced visuals with its social character is therefore, the centre piece of this essay.

In the first part the downsides to traditional definitions of art shall be shown, as well as sceptical arguments that may demonstrate the unnecessary of a new theory about art. The sceptical arguments are centred on overthrowing the necessary and sufficient reasons, and rushed changes

within art itself have additionally justified such a stance. Sceptics' main arguments in regard to defining were based on art as an open concept that prevents defining due to its open-mindedness, diversity of artistic works and forms where there are no fundamental common properties to be found but only the relatively newly founded concept of art as a whole that cannot be applied to periods before the 18th century.

Danto's interest in reaching a new definition of artistic works has returned necessary and sufficient reasons for defining works of art back into the centre of attention, as well as their ontological discernment from non-artistic objects. However, the new definition is different than the previous due to two certain components. Firstly, the definition has not been established on one necessary and sufficient reason. In itself, it has unavoidably kept the presentational property that may, but does not have to, rely on the similarity between the presented object and presentation itself. Thus, the term of mimes that has burdened a few of the earlier definitions and made the inclusion of literal art or ready-made works of art virtually impossible, has been overcome. At the same time, that means that all works of art were always about a particular topic, that they always had meaning. The new problem that has arisen with such a condition is presented by a contradicting statement that aims to show that some artistic pieces, mostly musical, do not contain the necessity of presentational property. Although such an argument is rejected in Danto's theory due to an explanation that even musical or performance artistic pieces present or otherwise they are simply not works of art, he, with the previously stated importance of visual perception and technological advances in the visual domain, presents one of the reasons for such an artistic name and narrowing the research to the visual domain only. On the contrary, research would necessarily include yet another problem that is not strictly related to the investigated topic. But presentational property could not prove itself to be as sufficient. As was shown by probably the most important commentator of Danto's theory of art, Noël Carroll, artistic pieces are simply one of the systems that present, that are about a certain topic. The same condition is instated in regards to maps, diagrams, traffic signs or words. Hence, along with the presentational properties that artistic pieces share with other works, additional distinguishing attributes should be added to non-art objects. Danto finds such properties in a characteristic that artistic works express their meaning in a specific fashion. Although this part of his theory Danto has not elaborated in the greatest of details, stating one's own meaning of artistic piece is accomplished through rhetoric and style that, in such a way, expression in itself. Therefore the work of art in Danto's artistic theory is a representation that in

a specific and intentional fashion offers diverse, but still limited interpretations of meaning. Thus in the definition Danto has, besides the presentational, kept the expressive property as well, but not to be taken as narrow-mindedly as in a sense of transferring only certain mental states like emotions and moods.

The historical development of art has shown that interpretation of artistic pieces may vary and change, and that is most notable in Danto's favourite ready-made example which, according to his own understanding, shows a radical shift in meaning. Such radicalism is visible in constructing auto-referential meanings. In other words, works of art begin to speak about themselves, their own tradition and development as well as social status. And thus Danto's artistic theory is the first one in defining based on already established necessary and sufficient reasons to leave from completely unavoidably implanted properties of artistic works and becomes an extensional theory. Namely, except the representation and expression, it consists of the viewer's interpretation of artistic pieces in regards to the artistic world that entails the knowledge of theory and art history, social constructs and wider social practises. Finally, such a historical growth of art has shown itself to be an intrinsic property of art that begins to question and problematize its own structure, history and place in society and thus it becomes its own philosophy. In that process the sensorineural properties of artistic pieces change by the discovery and interpretation of their relations towards the world and art itself enters into post-historical period in which there is no more room for paradigmatic changes. And in such a way of introducing the end of art as the completion of its development, Danto also includes Hegel's philosophical system that ensures the definition's stability, but only in a modified understanding of the end of arts as the end of history, itself in his own theory.

Therefore the first part is primarily centred on Danto's theory of art, it verifies the validity and logical justification of necessary and sufficient reasons, as well as it shows its inheritable social elements. Namely, despite Danto's disagreement, his theory of art is set as a conventionalist theory. Although it varies from Goodman's conventionalism due to the fact that possible understandings of meanings limit and are not completely taken as arbitrary, which shows that, in its core theory, artistic work has come closer to the functioning of symbols as Goodman presents. Hence even though Danto's interpretation of works of art is not considered to be a convention in its own right, it does show how his theory allows even the conventionalist thinking.

The second chapter is oriented to the research of Danto's explanation of visual perception and its role within his theory of art. Likewise, there are efforts to imbed Danto's artistic theory into the research of what is already considered as visual culture.

Besides an array of different attempt at defining artistic pieces, the second half of the 20th century has also been marked with a strong interest in the visuals. Interdisciplinary research of the visuals have taken philosophy, psychology, as well as research in other cognitive sciences that in their own right present an interdisciplinary field of developing mental states, beliefs, meaning, teaching and intentions, into account. The strong research of visuals is primarily inspired by the abandonment of believing in the dominance of lingual systems of presentation and by leaving the stance that visual perception is a completely natural process to which our social and cultural activities have no impact. And thus after the "turn to language" that signified the dominance of lingual systems, the "visual turn" that marks visual domination in modern society has followed. In such a way, research into the power of images and generally the power of visuals has been given its extensions in interpreting the visuals as a conformation of social spectacles, social surveillance or simply society that is fully oriented towards the aestheticisation of reality. The highlight so constructed social dominance of images has most likely been accomplished by Mitchell's question about "what do pictures want". And thus Danto's understanding of positioning visuals and visual artistic works has been envisioned as an answer to that question, and such an answer could be summarized into a hypothesis that images desire nothing in their own right, besides being recognised as art themselves when there are necessary and sufficient reasons to do so. Namely, between naturalistic explanations that are founded on visual perception as a natural and birth-given ability that in no way possible depends on social and cultural patterns and constructivist explanations that reject the so called "innocence of the eye", Danto's naturalistic position is trying to be proven as unsustainable. In his interpretation of visual perception, Danto follows Fodor's modularity of mind, which entails a strong dualism between naturally given visual perception and recognition (Danto's interpretation) of what is it we see. There will be efforts to show that Danto's theory needs to be revised and that such it still stays consistent with his theory of art. The main hypothesis of this part is the possibility of retaining a modular approach towards the visuals, as is stated by Danto, but also the need to add another constructivist aspect to the understanding of the visuals. If our visual perception of artistic works truly depended on natural and birth-given ability and if it did not have a reciprocal effect on the visual perception itself in a way that it changes it

while doing so, then there still are certain concepts of our minds, responsible for processing which has been visually perceived, that are changing. Finally, that means that based on our social and cultural practices, there are “shortcuts” in the interpretation of meaning that artistic works hold for us being produced, as well as that the meanings learnt in such a way which more or less signifies them as arbitrarily assigned and internalized, affect the shaping of social conventions. But the effect of social practise does hold a complete change of our visual perception in itself, so Danto’s stance that our perception is not historical even though we ourselves are, can be kept with the given modification. Such a modification is also in sync with the research into cognitive sciences which confirm that cultural and social effect on our visual perception is actually the one between complete constructivism and naturalism. Therefore here is there another effort to shown a greater effect of conventionalism on Danto’s theory of art, but also his initial hypothesis is not being rejected in full.

The third part of this piece presents the last opportunity of the social and cultural to affect the construction of visual artistic works. It is about the relationship between Danto’s and Dickie’s theory inside the possible institutional frame. Namely, besides what is considered conventionalist theory, Danto’s theory is the one of institutional theories. Inside the framework of this essay, Dickie’s theory shall be referred to as the Institutional Theory to signify its very name and to avoid any misunderstandings regarding which of the two theories will be described.

According to his own acknowledgments, Dickie has based his theory on Danto’s work about defining works of art. In his attempts to define, he has made several variants from which two, that may representationally exemplify the basic constructs of his theory, will be selected in this piece as a foundation. The first variant contains only two necessary reasons for some object to be proclaimed an artistic piece. Those two reasons are artifactuality and being nominated for assessment of artistic status that is commissioned by some member of the society. And while artefactuality is compliance with Danto’s artistic theory, the other condition has shown itself to be a result of Dickie’s wrongful understanding of the term *artistic world*. Hence, Danto has rejected the Institutional Theory. But Dickie has adjusted his theory and made a new version that has five definitions. Although Danto has not responded to that version of Dickie’s theory, here is a hypothesis that Danto’s artistic theory can in fact support the new version of Institutional Theory. In regards to the context to which Danto has attempted to place visual works of art, it seems rather

unjustified to leave out the role of social and artistic institutions. By implementing elements which would explain even the institutional context in Danto's theory, a greater level of the theory itself could be accomplished, and theory would be completely classified within the institutional ones as is already stated in certain reviews, even though today's reasons for such a classification are not satisfactory.

The development of art in avant-garde and neo avant-garde has shown that art is currently in a period in which almost all pieces are allegeable to be perceived as art if it was made, explained or exposed in the context that allows it to be so. The extension of the definition to contextual elements has enabled questioning of the social impact on creation and understanding artistic pieces within the analysed theory. Research includes the analysis of relevant texts about traditional and contemporary definitions of art in regards to Danto's definition, possible counterexamples and justifications of his position. It has been presented that, by introducing contextual explanations of Danto's artistic theory, it had already possessed a social role in itself and as such it is consistent with later research of the visuals as not only as a part of natural science. However, there was a need to additionally analyse it in regards to constructivist remarks that production and understanding of visual pieces of art also affect the changes on our visual perception and that visual information always have a certain political and ideological power. Thus the research has been expanded by the analysis of Danto's dual explanation of the visuals that is also interpreted as a naturalistic one, but which also shows a need and possibility to include the rejected conventionalist opinions so that his theory of art would retain a consistency with its own extensional character. To conclude, due to its established social character, Danto's theory of art is analysed in the context of implementing it in institutional theories. The analysis of Danto's and the two variants of Dickie's theory has shown that Danto was right to dismiss the interpretation of his own theory as an institutional one in the case of Dickie's first variant. However, it has been concluded that the second variant, to which Danto himself never made any comments, is consistent with Danto's theory of art and that it presents a necessary extension of Danto's position to completely explain the social elements that effect the production and interpretation of artistic pieces. With all stated, a result of this piece is the demonstration of Danto's theory of art as a one with a social character and of the necessity of its completion by conventionalist explanations in regards to visual perception and social creation on meaning and to explaining the role of social groups and institutions within the classification of artistic works.

Key words: Danto, Definition of art, Dickie, conventionalism, institutionalism, Carroll, visual perception, visual art

Sadržaj

Uvod.....	1
1. Uvjeti, elementi i ograničenja Dantoove definicije umjetnosti.....	9
1.1 Ontološko diferenciranje umjetničkih i neumjetničkih predmeta.....	19
1.2. Teorija umjetnosti kao kriterij razlikovanja Dantoovih analogna.....	34
1.3. Skepticizam u definiranju umjetnosti.....	47
1.4. Dantoova definicija umjetnosti – nužni i dovoljni razlozi definicije.....	60
1.4.1. Reprezentacija.....	68
1.4.2. Izraz, retorika i stil.....	84
1.4.3. Povijesnost umjetnosti.....	98
2. Konstruktivizam, naturalizam i konvencionalizam u tumačenju vizualne percepcije umjetničkih djela.....	108
2.1. Dantoovo dvodijelno tumačenje vizualne percepcije umjetničkih djela.....	108
2.2. Konstruktivistička kritika Dantoovog tumačenja vizualne percepcije.....	117
2.3. Dantoova teorija umjetnosti u kontekstu naturalističkoga i konstruktivističkoga objašnjenja.....	125
3. Dantoova teorija umjetnosti u kontekstu institucijskoga definiranja umjetničkih djela.....	140
3.1. Dantoova teorija umjetnosti i Dickiejeva Institucijska teorija.....	140
Zaključak.....	159
Popis literature.....	163

Uvod

Umjetnost 20. stoljeća snažno je obilježena promjenama koje su posebno došle do izražaja u avangardnim, a zatim i u neoavangardnim umjetničkim praksama. Te su promjene najčešće označene kao radikalni raskid s umjetničkom tradicijom, a u pojedinim su slučajevima praćene i odbijanjima publike i kritičara da se uopće slože s tvrdnjom da se radi o umjetničkim djelima. Paradigmatska je promjena prije svega označila novu praksu umjetnika da koriste neumjetničke, obične predmete svakodnevice te da ih nude publici kao umjetnička djela. Radovi umjetnika poput Marcela Duchampa i Andyja Warhola snažno su obilježeni takvim praksama te stoga predstavljaju najpoznatije i najizazovnije primjere graničnih slučajeva u kojima nismo sigurni jesmo li suočeni s običnim predmetima ili umjetničkim djelima. Dakako, raskid s tradicijom bio je prisutan u svim umjetničkim rodovima i prije svega je označio raskid s ustaljenim estetičkim, etičkim i političkim normama i vrijednostima, ali daleko je najviše teorijskih rasprava, pokušaja definicija, polemika i kritika proizveo u području vizualnih umjetnosti. Razlozi koji su pridonijeli takvom razvoju upravo u vizualnim umjetnostima su dvojaki. Prvo, vizualna je recepcija naša najaktivnija spoznajna aktivnost utemeljena na osjetilima te smo u skladu s time daleko najizloženiji vizualnim podražajima iz okoline.¹ Drugo, tehnološke su se mogućnosti najviše razvile u području vizualnoga,² a prije svega se misli na razvoj fotografije i filma koje su otvorile nove mogućnosti nezabilježene izvan vizualnih umjetnosti. To, dakako, ne znači da u drugim umjetničkim rodovima nije bilo moguće koristiti napredak u vizualnim prikazivačkim tehnikama, ali čak i kada su korištene u drugim rodovima i kada se propituje neka njihova funkcija ili način na koji se odnose prema ostalim dijelovima neke specifične umjetničke forme, one su još uvijek u svojoj suštini problem vizualnih umjetnosti.

Teorijsko je bavljenje umjetnošću u 20. stoljeću prvenstveno podrazumijevalo pitanje definicije umjetničkoga djela. U analitičkoj je tradiciji³ to dovelo do brojnih teorija kojima se pokušavalo

¹ Usporedi u Jenks, Chris, »Središnja uloga oka u zapadnoj kulturi«, u: Jenks, Chris, *Vizualna kultura*, Naklada Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, 2002, str. 11-45.

² Vjerojatno najpoznatiji tekst o položaju umjetnosti u uvjetima tehnološkoga razvoja jest utjecajan članak Waltera Benjamina. Benjamin, Walter, »The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction«, *Illuminations. Essays and Reflections*, Schocken, New York, 1969, str. 217-251.

³ Prema Carroll, Noël, »Introduction«, u: Carroll, Noël (ur.), *Theories of Art Today*, The University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin, 2000, str. 3-24.

definirati umjetnička djela pomoću nužnih i dovoljnih razloga. Ranije su se definicije razvile uglavnom oko jednog svojstva koje je umjetničko djelo moralo imati i uglavnom se radilo o formalističkim (I. Kant, C. Bell, N. Zangwill) i ekspresivističkim (B. Croce, R. G. Coolingwood, J. Dewey, L. Tolstoj) definicijama.⁴ No, promjene u umjetničkim praksama i produkcija umjetničkih djela koja više nisu imala mnogo zajedničkoga s tradicionalno shvaćenim umjetničkim djelima takvim su definicijama prouzročile nepremostive prepreke u teorijskome opravdanju i traženju nužnih i dovoljnih razloga. Stoga je razdoblje ranijih definicija očekivano kao svoj nastavak dobilo period skepse u pogledu mogućnosti definiranja umjetničkih djela.

Argumenti skeptika su se usredotočili na obaranje nužnih i dovoljnih razloga, a ubrzane promjene u umjetnosti dodatno su opravdale takav stav. Središnji su argumenti skeptika u pogledu definiranja umjetnosti počivali na shvaćanju umjetnosti kao otvorenoga koncepta koji se opire jednoznačnom definiranju (M. Weitz i W. Kennick). Počivali su i na isticanju raznorodnosti umjetničkih rodova i formi među kojima ne postoje fundamentalno zajednička svojstva, već samo sličnosti (L. Wittgenstein). Relativno nedavno ustanovljen je i koncept umjetnosti kao takve koji ne vrijedi za razdoblja prije 18. stoljeća (P. Kristeller).

Međutim, neoavangardna kretanja u umjetnosti i gotovo pa izjednačavanje umjetničkih djela s neumjetničkim predmetima u njihovim formalnim i zamjedbenim svojstvima pokazala su da je definicija umjetničkih djela ipak nužna. Ukoliko je ranija definicija bila potrebna da bismo znali što je točno predmet teorijskih razmatranja, sada se pokazalo da mogu postojati predmeti za koje bez važeće definicije ne možemo biti sigurni jesu li uopće umjetnička djela. To u konačnici znači da smo suočeni s mogućnošću da o predmetima dajemo ne samo pogrešne, već i besmislene iskaze koji na njih ili uopće nisu primjenjivi ili ne odgovaraju njihovom ontološkom statusu. Stoga je

⁴ Najvažnije predstavnike i karakteristike tradicionalnih definicija vidi u Carroll, Noël, *Theories of Art Today*, The University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin, 2000, Doorman, Maarten, *Art in Progress. A Philosophical Response to the End of the Avant-Garde*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2003 i Adajian, Thomas, »The Definition of Art«, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2016 Edition), Edward N. Zalta (ur.), <https://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/art-definition/>. Pristup 20. ožujka 2018. Napomenimo da Adajian za teoriju I. Kanta tvrdi da se sastoji od reprezentacijskih, ekspresivističkih i formalističkih elemenata, iako se tradicionalno ona svrstava u formalističke definicije. Ekspresivističke definicije utemeljene su na umjetničkom djelu kao mediju koji recipijentima omogućava pristup mentalnim stanjima umjetnika, a ta se mentalna stanja najčešće reduciraju na emocije. Stoga se emocije koje umjetnika potiču na stvaranje umjetničkoga djela upisuju u samo djelo, a ono dalje te iste emocije pobuđuje kod recipijenta koji stoga sudjeluju u istom doživljaju koji je nadahnua umjetnika. Formalističke definicije kao nužno i dovoljno svojstvo umjetničkih djela najčešće određuju tzv. značajnu formu, odnosno raspored boja, linija ili ploha koji su specifični upravo za umjetnička djela. Ta specifičnost je stoga indikacija upravo umjetničkoga djela pa narativ ili veza s kontekstom i svijetom ne čine ključno svojstvo djela. Ključna su svojstva prema formalizmu stoga forma i vizualni aspekti djela.

određivanje ontološkoga statusa predmeta koji su nam ponuđeni kao moguća umjetnička djela nužno da bismo ih ispravno klasificirali i vrednovali, a to podrazumijeva postojanje mogućnosti da definiramo što umjetničko djelo jest.

Definicija se umjetničkoga djela, međutim, s razvojem umjetničkih praksi posebno od neoavangardne naovamo pokazuje nemogućom samo na temelju zamjedbenih i formalnih svojstava. Naime, ukoliko je moguće kao umjetničko djelo ponuditi predmete koji u navedenim svojstvima potpuno odgovaraju neumjetničkim predmetima svakodnevice, zamjedbena se i formalna svojstva tih predmeta pokazuju nedovoljnima za definiciju umjetničkih djela. Potpuna identičnost njihovih formalnih svojstava onemogućuje njihovu ontološku klasifikaciju i ostavlja teorije umjetnosti s jednostavnom alternativom, ali i za njih dalekosežnom posljedicom. Naime, teorije umjetnosti mogu ili iz svojih razmatranja isključiti umjetnička djela bez specifičnoga distinktivnoga svojstva u odnosu na neumjetničke predmete ili pristati na to da se njihova teorijska razmatranja primjenjuju i na neumjetničke predmete. U prvom bi slučaju svaka teorija umjetnosti negirala brojna umjetnička djela te time naškodila vlastitom pokušaju potpunoga objašnjenja, dok bi u drugom slučaju postala preširoka te bi, obuhvaćajući sve zamislive predmete, dovela do vlastitoga ukidanja. S obzirom na to da nijedna od alternativa nije prihvatljiva, jedini bi mogući stav ponovo bila skepsa o mogućnosti definiranja umjetničkih djela.

S obzirom na to da se zamjedbena svojstva predmeta pokazuju nedovoljnima za definiciju, a da nove umjetničke prakse kao rezultat imaju umjetnička djela koja s vlastitim prethodnicima u povijesti umjetnosti nemaju sličnosti, i naše se intuicije u razlikovanju umjetničkih djela od neumjetničkih predmeta pokazuju nedovoljnima. Stoga se željenoj definiciji mora pristupiti na drukčiji način. Razdoblje nakon neoavangarde utoliko je snažno obilježeno ponovnim pokušajima definicije na temelju nužnih i dovoljnih razloga (J. Margolis), ali i uloge povijesti u definiranju umjetničkih djela (R. Wollheim). Upravo se povijesnost umjetnosti pojavila kao novi trenutak koji predstavlja novost u definiranju umjetnosti, jer je fokus sa statičnog momenta umjetnosti prebacila na dinamični, podrazumijevajući dinamiku povijesnoga konteksta nastanka umjetničkoga djela. Povijesna specifičnost ili kontekst u kojemu se umjetničko djelo pojavljuje ispituje odnos umjetničkih djela prema društvu i kulturi u kojoj se nalaze, tj. prema općenito društvenim i umjetničkim praksama specifičnima za neki društveni i kulturni krug, odnos prema društvenim i

umjetničkim institucijama, znanjima i uvriježenim vjerovanjima nekog društva te prema povijesti umjetnosti. Dantoova teorija umjetnosti upravo na takav način ispituje umjetnost.

Prvi dio ovoga rada prvenstveno prati ustroj Dantoove teorije umjetnosti, provjerava valjanost i logičku opravdanost nužnih i dovoljnih razloga njegove teorije te pokazuje njoj inherentne društvene elemente. Naime, Dantoova je teorija umjetnosti određena kao konvencionalistička.⁵ Iako se Dantoov konvencionalizam razlikuje od Goodmanovog jer se moguće interpretacije značenja ograničavaju i nisu u potpunosti određena arbitrarno, čini se da se umjetničko djelo i u Dantoovoj teoriji umjetnosti približilo funkcioniranju simbola kako to pokazuje Goodman. Stoga se, iako Danto značenja umjetničkih djela ne smatra određenima konvencijama, pokazuje kako njegova teorija dopušta i konvencionalističko tumačenje.

Dantoov je interes za definiranje umjetničkih djela u središte istraživanja vratio nužne i dovoljne razloge za definiranje umjetničkih djela i njihovo ontološko razlikovanje od neumjetničkih predmeta. Nova se definicija razlikovala od prethodnih u dva bitna elementa. Prvo, definicija nije ustanovljena na jednom nužnom i dovoljnom razlogu. Ona je u sebi kao nužno zadržala reprezentacijsko svojstvo koje se može, ali i ne mora oslanjati na sličnost reprezentiranoga objekta i same reprezentacije. Time je nadiden pojam *mimesis* koji je opterećivao neke ranije definicije i onemogućavao uvrštavanje nefigurativne umjetnosti ili ready-made umjetničkih djela u definiciju. Istovremeno, to je podrazumijevalo da su umjetnička djela uvijek o nečemu, tj. da uvijek imaju značenje. Novonastali problem s tako postavljenim uvjetom predstavlja suprotstavljena tvrdnja kojom se želi pokazati da neka umjetnička djela, prvenstveno glazbena, ne uključuju nužnost reprezentacijskoga svojstva. Iako je, unutar Dantoove teorije umjetnosti, takav prigovor odbačen uz objašnjenje da i glazbena ili izvedbena umjetnička djela reprezentiraju, ovaj rad usmjeren je samo na Dantoovo tematiziranje vizualne umjetnosti.

Reprezentacijsko se svojstvo nije moglo pokazati i dovoljnim. Kako je pokazao Noël Carroll, jedan od najvažnijih tumača Dantoove teorije umjetnosti, umjetnička su djela samo jedan od sustava koji reprezentiraju. Isti uvjet, naime, vrijedi i za karte, dijagrame, prometne znakove ili riječi. Stoga je uz reprezentacijska svojstva koja umjetnička djela dijele s drugim, neumjetničkim predmetima bilo potrebno uključiti dodatna razlikovna svojstva. Ta svojstva Danto pronalazi u

⁵ Usporedi u Adajian, T., »The Definition of Art«, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2016 Edition), Edward N. Zalta (ur.), <https://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/art-definition/>. Pristup 20. ožujka 2018.

karakteristici umjetničkih djela da svoja značenja izražavaju na specifičan način. Iako ovaj dio vlastite teorije Danto nije detaljno razvio, prema njemu izražavanje vlastitoga značenja umjetnička djela ostvaruju izrazom, odnosno retorikom i stilom. Stoga je umjetničko djelo u Dantoovoj teoriji umjetnosti reprezentacija kojom se pomoću retorike i stila na specifičan i intencionalan način recipijentima nude različita, uvijek ograničena tumačenja značenja. Time je Danto, uz reprezentacijsko, u definiciji zadržao i svojevršno ekspresijsko svojstvo.

Povijesni je razvoj umjetnosti pokazao da se značenja umjetničkih djela mogu mijenjati, a to je najistaknutije u Dantoovim omiljenim ready-made primjerima koji, prema njegovom tumačenju, pokazuju radikalnu promjenu značenja. Ta se radikalnost očituje u konstruiranju autoreferencijalnih značenja. Drugim riječima, umjetnička se djela počinju izražavati sama o sebi, vlastitoj tradiciji i razvoju te društvenome položaju. Utoliko Dantoova teorija umjetnosti prva u definiranju utemeljenom na nužnim i dovoljnim razlozima izlazi iz potpuno esencijalistički određenih svojstava umjetničkih djela i postaje ekstenzijskom teorijom. Naime, osim reprezentacije i izraza, ona uključuje recipijentovo interpretiranje umjetničkih djela s obzirom na umjetnički svijet koji podrazumijeva poznavanje teorije i povijesti umjetnosti, društvenih odnosa i širih društvenih praksi. U konačnici, taj se povijesni razvoj umjetnosti pokazuje unutarnjim svojstvom umjetnosti koja počinje propitivati i problematizirati vlastitu strukturu, povijest i položaj u društvu te tako postaje vlastitom filozofijom. U tom se procesu zamjedbena svojstva umjetničkih djela mijenjaju otkrivanjem i interpretiranjem njihovih relacijskih svojstava uspostavljenih spram svijeta, a sama umjetnost ulazi u svoje posthistorijske razdoblje u kojemu paradigmatičke promjene više nisu moguće. Uvođenjem kraja umjetnosti Danto se na specifičan način oslanja na Hegelovo promišljanje umjetnosti.

Drugo je poglavlje orijentirano na istraživanje Dantoovog objašnjenja vizualne percepcije i njezine uloge unutar Dantoove teorije umjetnosti. Također, Dantoovu se teoriju umjetnosti pokušava uklopiti u istraživanja onoga što se sada već ustaljeno naziva vizualnom kulturom.

Osim izmjene različitih pokušaja definicije umjetničkih djela, drugu polovicu 20. stoljeća obilježilo je i snažno zanimanje za vizualnost. Interdisciplinarna istraživanja vizualnosti uključila su filozofiju, psihologiju, sociologiju, ali i istraživanja u kognitivnim znanostima koje također predstavljaju interdisciplinarno područje istraživanja mentalnih stanja, vjerovanja, znanja, učenja

i intencija.⁶ Snažno je istraživanje vizualnosti prije svega potaknuto napuštanjem uvjerenja u dominaciju jezičnih sustava predočavanja te napuštanjem uvjerenja da je vizualna percepcija potpuno prirodni proces na koji naše društvene i kulturne aktivnosti nemaju utjecaja. Tako je nakon »obrata k jeziku«,⁷ koji je označio dominaciju jezičnih sustava, uslijedio »slikovni obrat«⁸ koji označava dominaciju slika u suvremenome društvu. Istraživanja moći slika i općenito moći vizualnosti tako su svoj nastavak dobila u tumačenju vizualnosti kao potvrde društva spektakla, društva nadzora ili naprosto društva u potpunosti okrenutoga prema estetizaciji svakodnevice.⁹ Vrhunac tako postavljene društvene dominacije slika vjerojatno je postignut Mitchellovim pitanjem o tome »što slike žele«. ¹⁰ Upravo je kao odgovor na to pitanje zamišljeno i pozicioniranje uloge vizualnosti i vizualnih umjetničkih djela kako ih shvaća Danto, a taj bi se odgovor mogao sažeti u tezu da slike kao takve ne žele ništa, osim priznavanja vlastitoga umjetničkoga statusa kada za to postoje nužni i dovoljni razlozi. Naime, između naturalističkih objašnjenja koja se oslanjaju na vizualnu percepciju kao prirodnu i urođenu sposobnost koja ni na koji način ne ovisi o društvenim i kulturnim obrascima¹¹ (Carroll, Danto) te konstruktivističkih objašnjenja kojima se odbacuje tzv. »nedužnost oka« (Gombrich, Goodman), pokušava se pokazati da je Dantoova naturalistička pozicija neodrživa.

Danto u objašnjenju vizualne percepcije slijedi modularno shvaćanje uma, tj. više kognitivne procese koji obrađuju prikupljene osjetilne podatke, a da pritom na njih povratno ne djeluju.¹² To podrazumijeva snažan dualizam prirodno zadane vizualne percepcije i prepoznavanja onoga što

⁶ Usporedi u Stokes, Dustin, »Aesthetics and Cognitive Science«, *Philosophy Compass*, Vol. 4, No. 5, 2009, str. 715-733, ovdje str. 715.

⁷ Rorty, Richard M. (ur.), *The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method*, The University of Chicago Press, Chicago, 1992.

⁸ Mitchell, William J. T., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994.

⁹ O društvu spektakla vidi u: Debord, Guy, *Društvo spektakla & komentari društvu spektakla*, Arzin, Zagreb, 1999. O društvu nadzora vidi u: Foucault, Michel, *Nadzor i kazna: rađanje zatvora*, Informator: Fakultet političkih znanosti, Zagreb, 1994. O estetizaciji svakodnevice vidi u: Michaud, Yves, *Umjetnost u plinovitu stanju: ogled o trijumfu estetike*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2004.

¹⁰ Razvoj ovako postavljenoga pitanja može se pratiti od Mitchellove tvrdnje da slike šalju poruke recipijentima te da se u tom smislu moderni čovjek može tumačiti kao proizvod oglašavanja i propagande. Vidi u Mitchell, William J. T., *Iconology: Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press, Chicago, 1986, str. 2-3. Kulminacija takvog stava u obliku navedenoga pitanja vidi u Mitchell, William J. T., *What Do Pictures Want. The Lives and Loves of Pictures*, The University of Chicago Press, Chicago, 2005, posebno str. 28-56.

¹¹ Usporedi u Schmitter, Amy M., »About Representation; Or, How to Avoid being Caught between Animal Perception and Human Language«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 58, No. 3 (Summer, 2000), str. 255-272.

¹² Fodor, Jerry Alan, *The Modularity of Mind*, MIT Press, Cambridge, 1983.

vidimo. Pokušat će se dokazati kako Dantoovu poziciju treba revidirati te da tako revidirana još uvijek ostaje konzistentna s njegovom teorijom umjetnosti. Glavna je teza ovoga dijela rada mogućnost zadržavanja modularnog pristupa vizualnome kako to iznosi Danto, ali i potreba da je u takvo shvaćanje uloge vizualnosti potrebno dodati jedan konstruktivistički aspekt. Ukoliko naše vizualno percipiranje umjetničkih djela uistinu ovisi o prirodnoj i urođenoj sposobnosti te ukoliko ono ne djeluje povratno na samu vizualnu percepciju istovremeno je mijenjajući, onda se ipak mijenjaju neki koncepti našega uma koji obrađuju informacije vizualno percipiranoga (M. Rollins). U konačnici, to podrazumijeva da se na temelju ustaljenih društvenih i kulturnih praksi proizvode »prečaci« u interpretaciji značenja koja za nas imaju umjetnička djela te da tako naučena i u većoj ili manjoj mjeri arbitrarno određena i internalizirana značenja povratno djeluju na oblikovanje društvenih konvencija. No, utjecaj na društvene prakse ne podrazumijeva i potpunu promjenu naše vizualne percepcije pa se Dantoov stav da naša percepcija nije povijesna (nasuprot Mitchellu) iako mi sami jesmo, može zadržati uz predloženu modifikaciju. Takva je modifikacija u skladu i s istraživanjima u kognitivnim znanostima koja potvrđuju da je kulturni i društveni utjecaj na našu vizualnu percepciju zapravo između potpunog konstruktivizma i naturalizma.¹³ Stoga se ovdje još jednom pokušava pokazati veći utjecaj konvencionalizma na Dantoovu teoriju umjetnosti, ali se njegova početna teza ne odbacuje u potpunosti.

Treći dio rada predstavlja završnu mogućnost utjecaja društvenoga i kulturnoga u konstrukciji vizualnih umjetničkih predmeta. Riječ je o odnosu Dantoove i Dickiejeve teorije unutar mogućega institucijskoga okvira. Naime, osim što se smatra konvencionalističkom teorijom, Dantoova je teorija jedna od institucijskih teorija. U radu će se Dickiejeva teorija nazivati Institucijska teorija kako bi se označio upravo naziv njegove teorije te kako bi se izbjegli nesporazumi o tome na koju se od te dvije teorije misli.

Dickie je Institucijsku teoriju prema vlastitom priznanju ustanovio na temelju Dantoova rada. U svome je pokušaju definiranja umjetnosti napravio nekoliko inačica teorije. Prva je inačica uključila samo dva nužna razloga da neki predmet bude proglašenim umjetničkim djelom. Ta su dva razloga (1) artefaktualost i (2) nominacija za procjenu umjetničkoga statusa (nominaciju podnosi bilo koji član društva). I dok se artefaktualnost pokazuje usklađenom s Dantoovom teorijom umjetnosti, drugi se uvjet pokazuje kao rezultat Dickiejevog pogrešnog shvaćanja

¹³ Usporedi u Stokes, Dustin, »Aesthetics and Cognitive Science«, str. 715-733.

Dantoovog pojma *umjetnički svijet*. Stoga se Danto odriče Institucijske teorije. No, Dickie je svoju teoriju prilagodio i napravio novu inačicu koja sadrži pet definicija. Iako Danto na tu inačicu Dickiejeve teorije nije odgovorio, ovdje je ponuđena teza da Dantoova teorija umjetnosti može podržati potonju inačicu Institucijske teorije. Dapače, s obzirom na kontekst u koji Danto pokušava smjestiti vizualna umjetnička djela, čini se neopravdanim izostaviti ulogu društvenih i umjetničkih institucija. Uvrštavanjem elemenata koji bi u Dantoovoj teoriji umjetnosti objasnili i institucijski kontekst postigao bi se veći stupanj potpunosti teorije, a teorija bi se opravdano mogla nazvati institucijskom kako već i stoji u nekim pregledima teorija umjetnosti, iako su razlozi takvoga klasificiranja nezadovoljavajući.¹⁴

Dakle, osnovne su teze ovoga rada pokazati da Dantoova teorija umjetnosti kao značenjska i kontekstualna teorija sadrži njoj inherentne društvene i kulturne elemente koje ne može izbjeći te da stoga podupire konvencionalističko objašnjenje interpretacije značenja i institucijsko objašnjenje, naročito ukoliko podrazumijeva povijesni kontekst razvoja umjetnosti. Dalje, cilj je pokazati da je teza o kraju umjetnosti neprovjerljiva u punom smislu, ali i logički konzistentna unutar teorije te da Dantoovo tumačenje Hegela podrazumijeva i modifikaciju sintagme kraja umjetnosti. Zaključno, Dantoova će se teorija smjestiti između potpuno naturalističkoga i konstruktivističkoga objašnjenja kada je u pitanju istraživanje naše vizualnosti i time se pomaknuti iz uobičajeno shvaćene Dantoove naturalističke pozicije.

Ovim radom sustavno se izlaže Dantoova estetička misao, poglavito u kontekstu istraživanja društvenoga utjecaja na vizualnu umjetnost. Želi se nadopuniti i modificirati postojeća tumačenja Dantoove teorije umjetnosti te prikazati Dantoovu teoriju kao još uvijek aktualnu u odnosu na suvremena događanja u umjetnosti, ali i unutar filozofskih te povijesnoumjetničkih istraživanja.

¹⁴ Usporedi u Adajian, Thomas, »The Definition of Art«, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2016 Edition), Edward N. Zalta (ur.), <https://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/art-definition/>. Pristup 20. ožujka 2018.

1. Uvjeti, elementi i ograničenja Dantoove definicije umjetnosti

U drugoj polovici 20. st., umjetnost je doživjela promjene koje će imati snažne teorijske implikacije. Nije riječ o još jednoj promjeni ili problematiziranju određene poetike, već o promjeni koja će izmijeniti klasu predmeta kojoj se uopće može pridati predikat *biti umjetničkim djelom*. Radi se o uporabnim predmetima koji zahtijevaju da im se prizna status umjetničkog djela. Ukoliko je takav zahtjev moguće intuitivno prihvatiti ili odbiti, čini se da nije moguće to isto učiniti ukoliko se postavi općenitije pitanje o razlogu priznavanja ili nepriznavanja takvoga statusa. Dantoov pristup zamjene do tada dominantnih perceptivnih ili zamjedbenih svojstava svojstvima povezanih s kontekstom nastanka umjetničkog djela nudi teorijsko utemeljenje razlozima za priznavanje umjetničkoga statusa. Danto pokazuje da u odnosu uporabnog predmeta i identičnog predmeta koji treba smatrati umjetničkim djelom ne vrijedi znak jednakosti, točnije, da među tim predmetima postoji kriterij razlikovanja. Zamjedbena svojstva, čak i ona gotovo neprimjetna koja bi ujedno mogla biti i razlikovna, tako padaju u drugi plan. Važnim postaje kontekst nastanka djela, a ponajprije historijski trenutak u kojem je takvo umjetničko djelo, fizički identično uporabnom predmetu, uopće moguće. U tom se dijelu svoje teorije Danto poslužio već dobro poznatom Hegelovom tezom o kraju povijesti i pojmovno ga prenio na umjetnički svijet, označivši tu radikalnu promjenu u umjetničkoj praksi krajem umjetnosti. Dakako, tu se ne misli na kraj proizvodnje umjetničkih artefakata, već na kraj mogućih revolucija u umjetnosti koje bi mogle iziskivati neku novu teoriju umjetnosti, a koja bi eventualnim novim pretendentima na umjetnički status takav status mogla i osigurati. S druge strane, vizualna kultura kao interdisciplinarno područje istraživanja slika općenito, a onda i vizualnih umjetničkih djela, postavila je pitanje o društveno konstruiranoj vizualnosti u samo središte ispitivanja vizualnoga. Tako se Dantoova teorija umjetnosti našla u nezahvalnome položaju između tradicionalno shvaćene vizualne umjetnosti kao izvora podražaja naših urođenih osjetila i potpune društvene konstrukcije vizualnoga koji slikama daje političku i ideološku moć. Dominaciju vizualnoga u kulturi za posljedicu ima shvaćanje o potpunoj prevlasti slika u modernom dobu, a naročito nakon uspona novih medija poput fotografije i filma. Tako se naglašava dihotomija prirodnoga i društvenoga te se ističe moć slika izrasla na naglašavanju društvene konstrukcije vizualnog. Međutim, ukoliko se prihvati uloga društvene konstrukcije vizualnoga polja u umjetnosti, svakako treba utvrditi na

temelju čega je prihvatiti te kako je uklopiti u sveobuhvatnu teoriju umjetnosti. Unutar Dantoova objašnjenja moguće je zadržati društvenu dimenziju vizualnih umjetnosti, ali s jasnim logičkim prvenstvom određenja njihove ontološke pozicije i mimo pridavanja ideološkoga ili političkoga značenja kao nužnoga te svođenja teorije umjetnosti na društvene institucije. Društveni kontekst nastajanja djela u Dantoovoj teoriji može bitno odrediti umjetničko djelo te njegovo pozicioniranje unutar umjetničkoga svijeta, a relacijska svojstva umjetničkoga djela koja ono uspostavlja spram konteksta i povijesnoga trenutka su ona koja umjesto zamjedbenih svojstava sada trebaju izvršiti razdvajanje umjetničkih od neumjetničkih predmeta. Za djela koja definiramo kao umjetnička, daljnja pitanja ideoložnosti ili političnosti prema Dantou stoga nisu konstitutivna, već predstavljaju samo pragmatična svojstva, odnosno specifičnu funkciju koju umjetnička djela mogu, ali i ne moraju imati. Time se ova dimenzija istraživanja društvene uloge umjetničkih djela za njih ne pokazuju nužnima te se izostavljaju iz daljnje analize koja, prije istraživanja vizualnoga percipiranja i društvenih praksi koje utječu na proizvodnju umjetničkih djela, treba poslužiti pokazivanju svih elemenata Dantoove teorije umjetnosti i njihovoga međuodnosa.

Sveobuhvatna teorija umjetnosti kakvu Arthur Danto pokušava izgraditi kompleksna je struktura sastavljena od mnogih dijelova. Ona također na nekoliko mjesta zahtijeva i dodatna pojašnjenja, a neka od tih mjesta izložena su oštroj kritici iz različitih pozicija. To ne treba čuditi posebice iz dva razloga. Prvi je taj što je problem definiranja umjetnosti već duže vremena, od avangarde, a naročito od neoavangarde naovamo, prisutan u filozofiji umjetnosti. Drugi je razlog što je već sama kompleksnost ovako izgrađene teorije jasan pokazatelj da bi se na nekim njezinim mjestima mogao pojaviti problem inkonzistentnosti, a po nekim teoretičarima čak i problem kontradiktornosti.¹⁵ Stoga je prvo potrebno prikazati sve nužne i zajedno dovoljne razloge da bismo nešto unutar izložene teorije smatrali umjetničkim djelom, a u najkraćim bi crtama bilo svedeno na dvije veće cjeline:

»Dvije su osnovne pretpostavke odgovorne za njegovu filozofsku i kritičku praksu. (1) Umjetnička su djela objekti u svijetu samo utoliko što su o svijetu; oni su o svijetu samo utoliko što utjelovljuju vlastito značenje. (2) Povijest umjetnosti može biti napisana – filozofski – kao kvazi hegelijanska povijest rastuće samosvijesti umjetnosti koja svoj

¹⁵ Usporedi u Carroll, N., »The End of Art?«, *History and Theory*, Vol. 37, No. 4, Theme Issue 37: Danto and His Critics: Art History, Historiography and After the End of Art (December, 1998), str. 17-29, ovdje str. 17.

vrhunac dostiže s Duchampom i Warholom; shodno tome, 1960-ih umjetnost je dosegla novo razdoblje u kojemu nema mjesta priči o teleološkom umjetničkom napretku.«¹⁶

Analiza Dantoove teorije umjetnosti u prvome će se poglavlju usmjeriti upravo u naznačenome pravcu. Naime, istraživanje društvenoga utjecaja na vizualnu umjetnost u odnosu na Dantoovu teoriju može svoje mjesto zauzeti tek kada se detaljno izlože svi elementi Dantoove teorije.

Dantoova je teorija umjetnosti izložena i brojnim kritikama. Te kritike uključuju osporavanje različitih aspekata Dantoove teorije, poput kritike teze o kraju umjetnosti, kritike spoja esencijalizma u definiranju i historijskoga progresa povijesti umjetnosti te kritike o načinu na koji naša vizualna percepcija uopće funkcionira. Također, njegova se teorija pokušava i nadograditi jačim institucionalnim i društvenim faktorima koji u pokušaju definiranja umjetnosti gotovo u potpunosti prenose naglasak sa samih umjetničkih djela na institucije i društvenu okolinu u kojima se ta djela nalaze. Nema sumnje da je umjetnost i socijalna činjenica, da se javlja unutar društva te da prema njemu uspostavlja relacije kako zaključuje i Danto, ali povijesni i kulturni elementi koji utječu na umjetnička djela u Dantoovoj su teoriji ugrađeni u tumačenje umjetničkih djela i ne iziskuju naknadnu društvenu verifikaciju niti uzimaju u obzir moć i utjecaj vizualnih umjetničkih djela u društvenim procesima. Drugim riječima, suprotno kritikama koje upućuju na to da Dantoova teorija umjetnosti u potpunosti zanemaruje društvenu dimenziju, detaljnom se analizom njegove teorije te analizom njegovoga shvaćanja vizualne percepcije, njezinoga odnosa spram okoline i umjetnosti te uloge društvenih institucija u definiranju umjetničkih djela može pokazati da je društvena dimenzija u njoj uvijek uključena, ali i nužno ograničena na kontekstualne interpretacije kojima identificiramo umjetnička djela i kojima im pridajemo moguća značenja. Stoga će se Dantoova teorija umjetnosti pokazati kao kontekstualna i značenjska teorija koja upravo zbog navedenih karakteristika u sebi može uključiti i društvene aspekte, ali ne i isključivo se na njih osloniti kada definira što umjetničko djelo jest.

Umjetnost je kao fenomen teško definirati zbog njezine raznorodnosti, različitih mogućnosti pristupa definiciji pa i pripadnosti različitim kulturnim krugovima te povijesnim razdobljima. Avangardna će umjetnost korištenjem neumjetničkih ili svakodnevnih predmeta naročito istaknuti problem definiranja umjetnosti. Taj se problem, međutim, može tumačiti dvostruko, ovisno o

¹⁶ Seel, Martin, »Art as Appearance: Two Comments on Arthur Danto's after the End of Art«, *History and Theory*, Vol. 37, No. 4, Theme Issue: Danto and His Critics: Art History, Historiography and After the End of Art (December, 1998), str. 102-114, ovdje str. 103.

poziciji koju se zastupa – kao dokaz nemogućnosti da se umjetnost definira, ali i kao pokazatelj da je umjetnost nužno definirati. Potonju tvrdnju moguće je promatrati i kao dio argumenta o avangardnoj umjetnosti kao dovršenom povijesnom razvoju same umjetnosti. U tom smislu avangardna umjetnost predstavlja posljednji preostali uvjet za sveobuhvatnu teoriju umjetnosti. Pa iako će se, barem za sada, detaljnije razmatranje odnosa povijesnosti, društvenosti i umjetnosti, kao i specifični pojmovi – često vezivani uz definiranje umjetnosti – ostaviti po strani, čini se da su upravo povijesni i društveni aspekti umjetnosti promijenili paradigmu shvaćanja umjetničkoga djela. Preciznije i naizgled pomalo paradoksalno, u pokušaju da naglasi svoj antidruštveni karakter, avangardna će umjetnost urušiti staru i izgraditi novu umjetničku paradigmu upravo na društvenosti same umjetnosti. Ipak, o paradoksu se radi samo naizgled. Ukoliko se želi izazvati ustaljene umjetničke i društvene norme te djelovati antidruštveno u smislu izazivanja i odbacivanja tih normi, kao predispozicija uopće mora postojati činjenica društvenosti same umjetnosti. Činjenica društvenosti i djelovanja protiv dominantnih društvenih, umjetničkih, političkih ili etičkih načela naglašena je u avangardnoj umjetnosti i u konačnici vodi do urušavanja granice umjetničkoga i neumjetničkoga svijeta te označava umjetnički prekid s tradicijom. Takav argumentacijski slijed pokazuje da povijesnost i društvenost prestaju biti izvanjski čimbenici umjetničkog stvaralaštva te da ih se može promatrati kao konstitutivne elemente umjetnosti, a onda posljedično i kao konstitutivne elemente teorije umjetnosti. Dakako, ako neka teorija umjetnosti u sebi sadržava navedene elemente, jedan se dio analize te teorije mora usmjeriti na način na koji ti elementi u njoj sudjeluju. Stoga valja razmotriti razvoj navedene promjene i najistaknutije primjere koji su na tako radikalan način promijenili poimanje umjetnosti, kao i krajnje posljedice revolucije koja je zahvatila umjetnost i mogućnost da odredi predmete koji joj pripadaju. Da su društvenost i povijesnost postali bitan element određivanja umjetnosti i predmeta koji joj pripadaju tvrdi i Arthur C. Danto:

»Takav pravac razvoja događaja nije me baš usrećio, jer sam i tada imao, kao što i sad imam, osjećaj da je status umjetničkog djela nešto potpuno objektivno, a ne nešto što bi moglo biti preneseno putem nekog *fiat*. Osjećao sam da moraju postojati objektivni razlozi da bi nešto zadobilo taj status, ali da činjenica da je nešto umjetničko djelo u velikoj mjeri ovisi o tome kada je i pod kojim uvjetima napravljeno.«¹⁷

¹⁷ Danto, Arthur C., »Predgovor hrvatskom izdanju«, u: Danto, Arthur, C., *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, Kruzak, Zagreb, 1996, str. X.

Govoreći o razvoju događaja, Danto se referira na Dickiejevu institucijsku teoriju umjetnosti¹⁸ jasno prihvaćajući ulogu društvenosti i povijesnosti za određenje umjetnosti, a istovremeno ih odbacujući kao dovoljne uvjete za definiranje umjetnosti. Već je i gore citirana rečenica jasan pokazatelj Dantove specifičnosti u pristupu analizi umjetničkih fenomena. Riječ je o svojevrsnom spoju analitičke preciznosti i logičke analize pojmova i argumenata s jedne te fenomenološke analize i dimenzije povijesnosti s druge strane. Jasan pokazatelj takvog pristupa je upravo Dantoov zahtjev da se objasni povijesni kontekst umjetničkog djela, ali i da se jasno i precizno analiziraju objektivni razlozi zbog čega neki predmet može biti nazvan umjetničkim. Utoliko u Dantoovoj teoriji možemo pronaći i novi metodološki pristup filozofiji umjetnosti u odnosu na pokušaje ranijih tumačenja umjetnosti i umjetničkih djela, a koji je svakako dodatni razlog analize upravo njegove teorije.

Činjenica raznorodnosti i diskontinuiranosti razvoja umjetnosti koja obuhvaća ne samo problem ustanovljavanja tradicionalnoga shvaćanja i definiranja umjetnosti i umjetničkih praksi, a onda i njihovog sloma i prekida s tradicijom, već i mogućnost da se nešto takvo kao umjetnost uopće i sigurno definira istaknut je u literaturi koja se bavi estetikom i poviješću umjetnosti:

»Mi pod umjetnostima podrazumijevamo crteže u spilji Lascaux i Picassove slike, Rodinove i Brancusijeve kipove, hram Inka Machu Picchu i katedralu Notre Dame, Bachovu i Vangelisovu glazbu, Hajamovu i Mallarmeovu poeziju, Kurosawine i Scorsesejeve filmove, balet Pine Bausch i ples trupe Riverdance, Sofoklove i Shakespeareove tragedije, kinesko i talijansko slikarstvo, kaligrafiju i umjetnost instalacija... Danas pod pojmom Umjetnosti podrazumijevamo različite vrste umjetnosti, od arhitekture do stripa, kao i djela iz različitih povijesnih perioda i kulturnih tradicija. A o njima svima je teško, ako je uopće moguće, govoriti na isti način, jer je, doista, pitanje je li još uvijek moguće govoriti o pojmu umjetnosti kao skupnom pojmu za sve što se u naše doba pod umjetnošću podrazumijeva«.¹⁹

Ovako široko postavljeno shvaćanje umjetnosti predstavlja izazov i Dantoovoj definiciji, a pobliže će biti analizirano u argumentima koji podupiru skepticizam u mogućnosti definiranja umjetnosti.

¹⁸ Valja napomenuti da se obje teorije, Dantoova i Dickiejeva, u pregledu suvremenih definicija umjetnosti najčešće navode kao institucijske zbog uvjeta koje su u njima navedene i unatoč razlikama koje u njima postoje pa i Dantoovom pokušaju distanciranja od Dickiejeve teorije. Usporedi u Adajian, T., »The Definition of Art«, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2016 Edition), Edward N. Zalta (ur.), <https://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/art-definition/>. Pristup 29. ožujka 2018.

¹⁹ Finci, Predrag, *Estetska terminologija*, Biblioteka Antibarbarus, Zagreb, 2014., str. 18.

Dakako, to ne predstavlja jedini izazov Dantoovoj definiciji. Većina Dantoovih razmatranja odnosi se samo na područje vizualnog, točnije na vizualne umjetničke sustave koji u sebi pretpostavljaju nemogućnost razlikovanja umjetničkih i neumjetničkih objekata. Unatoč prigovorima da se njegova definicija umjetnosti ne može odnositi na glazbu,²⁰ a u nekim interpretacijama taj se prigovor proširuje i na druge forme umjetnosti poput plesa, performansa pa čak i književnosti, Danto taj prigovor odbacuje u tekstu kojim brani sposobnost vlastite definicije da razlikuje umjetnička djela i neumjetničke materijalne objekte. Naime, s obzirom da bi protuprimjer njegovoj definiciji umjetnosti značio njeno urušavanje, Danto na primjeru plesa, a pozivajući se i na slično tumačenje Noëlla Carolla, odbacuje takav prigovor:

»Kada uvidimo da je ontologija potraga za nužnim uvjetima, mnoge teorije umjetnosti i prakse otpadaju. To sam uz šok shvatio dopisujući se s bivšom studenticom Aili Bresnahan koja je prihvatila bačenu rukavicu: da ako mi itko pokaže nešto što bilo koja umjetnička forma sadrži, a mojoj definiciji nedostaje, tada je moja filozofija umjetnosti (i svega) pobijedena. (...) Aili je bila plesačica i u Balanchineovom shvaćanju je vidjela mnogo toga što nema korelat u književnosti ili slikarstvu. Bila je savršeno u pravu, ali ja sam samo mislio da, ako je ples umjetnost, onda mora ispuniti samo nužne uvjete koje ispunjavaju umjetnička djela. Mislio sam na plesanje koje je ispunjavalo te uvjete. (...) Noëll Carroll je napisao sjajan esej o kraju plesa koji se poklapao s mojim argumentom o kraju umjetnosti.«²¹

U navedenom je tekstu Danto odbacio pokušaj otkrivanja protuprimjera iz područja izvedbenih umjetnosti, a koji bi urušio njegovu definiciju. Iako bi se na prvi pogled moglo činiti da je u obrani vlastite definicije umjetnosti pokušao zanemariti neke umjetničke forme, takvo bi se tumačenje moglo smatrati neispravnim. Njegov se odgovor sastoji u onome što će se u kasnijoj analizi pokazati kao pojedinačno nužni i zajednički dovoljni uvjeti njegove definicije, naime, da ples može biti o nečemu, tj. da reprezentira, te da ima određene stilske osobitosti koje transformiraju ono što reprezentira. Takav odgovor u nastavku njegova argumenta svoju ekstenziju dobiva u razlikovanju nereprezentirajućeg sjedenja u naslonjaču te sjedenja u naslonjaču kao dio plesa koji, prema ranije ponuđenom tumačenju, reprezentira i stilski transformira. U tom bi smislu samo neke plesne izvedbe uistinu bile umjetničke, iako bi ples koji ne smatramo umjetnošću zadržao karakteristike pukog umijeća. Ipak, samo je umijeće moguća karakteristika mnogih radnji koje ni na koji način nisu dio pojma umjetnosti i, još važnije, ne može se smatrati nužnim za određenje umjetnosti.

²⁰ Usporedi u: Adajian, T., »The Definition of Art«, na, <https://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/art-definition/>. Pristup 29. ožujka 2018.

²¹ Danto, Arthur C., »Ontology, Criticism, and the Riddle of Art Versus Non-Art in *The Transfiguration of the Commonplace*«, <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=505>. Pristup 29. ožujka 2018.

Analogijom se može utvrditi da neka osoba posjeduje virtuosno umijeće sviranja glazbenoga instrumenta ili s vrlo visokim stupnjem umijeća može crtežom rekonstruirati objekte koje vidi u svijetu, ali to ne podrazumijeva da su odsvirana dionica ili crtež zbog toga umjetnička djela. Stoga je jasno da ne možemo govoriti o umijeću kao odredbenom pojmu umjetničkoga djela. U suprotnom, sve predmete za koje tvrdimo da su umjetnička djela, a koja ne ovise o posebnom umijeću poput avangardnih i neoavangardnih umjetničkih djela morali bismo smatrati neumjetničkim predmetima. Budući da tome nije tako, pokazuje se i da umijeće nije nužan uvjet da bi nešto bilo umjetničko djelo. Točnije, da bismo u potpunosti zatvorili argument, morali bismo utvrditi još i pretpostavku da sjedenje u naslonjaču samo po sebi ne predstavlja posebno umijeće s obzirom da bismo u suprotnom umijećem smatrali radnju poput pukog sjedenja za koju je sposoban gotovo svatko, a što bi u konačnici kao apsurdnu posljedicu moglo imati da su sve radnje umijeća.

Paralelizam Carollovog primjera na koji se Danto poziva može se tumačiti na sličan način, ali uz jednu bitnu distinkciju na koju valja upozoriti:

»*Room Service* nije reprezentacija rada; to jest rad. Ali je također i ples – djelomično zato što kroz svoj estetički kontekst transformira običan rad (vrstu stvari čije kinetičke intrinzične karakteristike obično prolaze neprimijećene) u objekt pobližeg ispitivanja.«²²

Naime Carroll o navedenom plesu ne govori kao reprezentaciji, već o plesu kao takvom, a što je u skladu s njegovim prigovorom Dantoovoj definiciji izgrađenoj na dva spomenuta nužna uvjeta:

»No, ova je formula, u jednu ruku, preisključiva – postoje umjetnička djela koja nisu ni u čemu, ali su jednostavno lijepa ili divna osjetilima. U drugu ruku, Dantoova teorija mogla bi biti preuključiva. Iako nam Danto misli objasniti razliku između *Brillo kutije* Andyja Warhola i one navodno identične, ali neumjetničke, Proctera i Gamblea, zasigurno originalni spremnik sapunice iz trgovine ostvaruje oba nužna uvjeta Dantoove teorije umjetnosti.«²³

Iako Carroll kritizira Dantoovu teoriju utemeljenu na ovako izraženim nužnim i dovoljnim uvjetima, Dantoov je odgovor jasan. Svaki ples koji je o nečemu na temelju svojih stilskih i izražajnih osobitosti može biti umjetničko djelo, a za predmete koji su lijepi osjetilima ne može sigurno vrijediti da su umjetnička djela. Takvim se tumačenjem odbacuje prvi dio prigovora o preisključivosti. Drugi se dio prigovora također odbacuje. Naime, iako *Brillo* kutija kao

²² Carroll, Noël i Banes, Sally, »Working and Dancing: A Response to Monroe Beardsley's "What Is Going on in a Dance?"«, *Dance Research Journal*, Vol. 15, No. 1 (Autumn, 1982), str. 37-41, ovdje str. 38.

²³ Carroll, Noël, *Art in Three Dimensions*, Oxford University Press, New York, 2010, str. 47.

neumjetnički predmet ima svoj sadržaj i stil, njezin je sadržaj naprosto neumjetnički. Ona ima sadržaj u doslovnome smislu objekata koje sadržava, ali se ni na koji način ne izražava o nečemu. Također, njezine su stilske osobitosti naprosto pragmatične u smislu retoričkih postupaka kojima mogu utjecati na potencijalne konzumente privlačeći ih svojim bojama i linijama te im na temelju toga pokušati izgraditi neku vrstu pozitivnoga stava spram svoga doslovnoga sadržaja.

Krenuvši od Carrollove kritike upućene Dantoovoj teoriji umjetnosti, došli smo do jednog od konstitutivnih pojmova Dantoove teorije. Naime, unatoč upućenoj kritici očito je kako se i Danto i Carroll pozivaju na transformaciju neke radnje ili svojstva koja potvrđuje Dantoov izvod. Iako je kod Dantoa bila riječ o stilskim osobitostima, a Carroll navodi estetički kontekst, radi se o sličnom izvodu. Naime, ono što za Carolla predstavlja estetički kontekst koji nas tjera na navedeno pobliže ispitivanje, kod Dantoa možemo prepoznati kao *umjetnički svijet*, a taj je svijet sklop različitih relacijskih svojstava koje uspostavljamo za one predmete za koje na temelju teorije prosuđujemo da su dio toga svijeta, odnosno oni predmeti za koje vrijedi:

»Karakteristično je naime svojstvo cijele klase predmeta pod koju potpadaju umjetnička djela to da su oni to što jesu zato što su kao takvi protumačeni.«²⁴

I dok će načini tumačenja iziskivati posebnu analizu, nije sporno da je zbog postojanja nužnih i dovoljnih razloga te pitanja epistemološke prosudbe Dantoova definicija umjetnosti sveobuhvatna:

»Širina povezanih tema skupljena je pod nazivom „definicija umjetnosti“. One uključuju: 1) metafizička pitanja poput „postoji li sklop nužnih svojstava čije je zajedničko postojanje dovoljno da kandidat postane umjetničko djelo?“ i, ako da, „koja su?“ i 2) epistemološki problem o tome kako utvrđujemo da je kandidat umjetničko djelo.«²⁵

Već je pokazano na koji način Carroll tumači problem Dantoovih nužnih uvjeta. Čini se da bi se taj prigovor prije svega mogao ticati glazbe koja ne reprezentira i naprosto godi osjetilima. Iz pozicije Dantoove teorije, bilo bi moguće rekonstruirati argument sličan onome koji se ticao plesa kao umjetničke forme. Naime, glazbeno bi umjetničko djelo bilo ono koje karakteriziraju auditivne osobitosti te koje bi reprezentiralo i stilski transformiralo reprezentirajuće. Iz toga bi slijedilo da sva glazba nije umjetnost, a da ona koja to jest zadovoljava nužne uvjete. Također, glazbeno bi umijeće moglo biti dijelom umjetničke produkcije, ali ne bi bilo nužno. Time bi se još jednom potvrdila avangardna djela koja ne počivaju ni na umijećima ni na s njima povezanim osjetilnim

²⁴ Danto, Arthur C., *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, Kruzak, Zagreb, 1997, str. 191-192.

²⁵ Carroll, N., *Art in Three Dimensions*, str. 42.

užitkom. Možda i najbolji primjer toga bila bi poznata Cageova skladba 4'33". Budući da je u zamjedbenom smislu teško razlučiva od tišine i pokojeg sličnog zvuka neumjetničkoga svijeta, izvjesno je da njena karakteristika nije sviđanje našim osjetilima, barem ne više od svakodnevno percipiranih zvukova, te da sviđanje osjetilima stoga nije ni razlikovno. Iako bi rušenje Dantoove definicije iziskivalo postojanje samo jednog protuprimjera, potpuna analiza njezinog odnosa spram glazbe i primjenjivosti na glazbu morala bi se ticati potpuno novog rada. Ono što nam je za sada dovoljno Dantoov je stav da glazba može reprezentirati i da joj svakako možemo pripisati stilsku transformaciju reprezentiranoga. Druga bi se točka iz prethodnoga citata odnosila na odnos Dantoove teorije i drugih načina tumačenja i distinkcija u onim slučajevima u kojima moramo odlučiti o tome je li neki predmet član klase umjetničkih djela bez postojanja seta nužnih i dovoljnih razloga. Institucijska teorija umjetnosti tvrdit će da takvog seta razloga nema i da je za uzdizanje nekog neumjetničkog predmeta u ontološki rang umjetničkog predmeta dovoljan konsenzus članova umjetničkog svijeta. Međutim umjetnički svijet Georgea Dickiea u smislu društvenog dogovora o umjetnosti i umjetnički svijet Arthura Dantoa koji počiva na teoriji koja omogućuje tumačenja značenja, dva su različita pojma. Odnos Dickieovog konstruktivističkog pristupa i Dantoove objektivacije također se može sagledati kroz Carollov pojam estetičkog konteksta koji zahtijeva specifičnu vrstu prosudbe i koji je mnogo bliži Dantoovoj poziciji, a naročito ukoliko imamo na umu već navedenu važnost teorije za određenje statusa umjetničkih djela:

»Prvo, ples dijeli sklop prepoznatljivih estetskih preokupacija sa suvremenom lijepom umjetnošću. Na primjer, on je ono što se naziva „antiiluzionističkim“. To bi značilo da pokušava zatvoriti konceptualni procjep između umjetničkih djela i predmeta stvarnoga svijeta – veliku temu modernističkog kiparstva i slikarstva.«²⁶

Ovo se tumačenje izravno tiče središnjeg problema Dantoove definicije umjetnosti. Jednom kada je reprezentacijski uvjet ispunjen, definicija se podvrgava daljnjim ispitivanjima o mogućem postojanju protuprimjera. Iz prethodna dva Carollova navoda to podrazumijeva nestanak razlike između neumjetničkog i umjetničkog predmeta u zamjedbenom smislu te provedbu misaonog eksperimenta koji u Dantoovoj teoriji podrazumijeva postojanje analogona, tj. predmeta realiteta i umjetničkoga djela. Ti se analogoni ne razlikuju u svojim zamjedbenim svojstvima, stoga, prema Dantou, mora postojati neki drugi kriterij njihova ontološkog diferenciranja. Motivacija koju ovi

²⁶ Carol, N. i Banes, S., »Working and Dancing: A Response to Monroe Beardsley's "What Is Going on in a Dance?"«, str. 38.

primjeri pokazuju tiče se tendencija avangardnih umjetničkih pokreta koji uvodeći svakodnevne predmete u svijet umjetnosti poništavaju razliku između umjetničkih i neumjetničkih predmeta. S obzirom na pomak od zamjedbenih prema drugim svojstvima razlikovanja i izazov koji avangarda predstavlja imitacijskom principu, logičan je nastavak koji takva praksa zahtijeva:

»Medij je staklo kroz koje mutno naziremo, ono je metafizička mrena, proteza viđenja koju bismo željeli da možemo odbaciti kako bismo oči u oči vidjeli ono što se tu može vidjeti.(...) Medij je ono što stvarnost odvaja od umjetnosti.«²⁷

Naime, da bismo u potpunosti mogli poništiti procjep o kojem je govorio Carroll i koji je postao preokupacija avangardnih umjetničkih praksi, medij reprezentacije mora nestati. Ukidanje medija ili postojanje prozirnog medija koji su funkcionirali kao svojevrsni navodni znakovi i koji su jasno davali do znanja postojanje razlike između umjetničkih i neumjetničkih predmeta u vidu pozornice, okvira slika, izložbenih galerija i slično, posljednji je korak u stvaranju analogona u punom smislu riječi. Ti su analogoni prije svega zanimljivi u vizualnim umjetnostima iako:

»Osim što iznose na vidjelo mjeru u kojoj su teorije oponašanja duboko metafizične, te nam analogije omogućuju da razaberemo određen broj sličnih težnji da se postigne prozirnost u drugim granama umjetnosti. Tako, primjerice, postoji paralelna ideologija u izvođačkim umjetnostima...I pri glazbenim izvedbama cilj je nekih izvođača da sami sebe uklone iz prostora između publike i zvuka; u onoj mjeri u kojoj je publika svjesna glazbenika, ona je odvrćena od glazbe.«²⁸

Ne ulazeći u detaljnije analize analogija između vizualnih i ostalih umjetnosti, a na temelju do sada iznesenih argumenata, može se zaključiti da Danto brani vlastitu definiciju od prigovora da se ne odnosi na nevizualne umjetnosti, ali i da svoju pažnju u ispitivanju analogona usmjerava na vizualne umjetnosti poput slikarstva, instalacija i kiparstva kao one u kojima su medij i granica između umjetnosti i stvarnosti nestali i koji moraju izdržati ispitivanje o postojanju protuprimjera. Iako ćemo se ukratko dotaknuti ontološke klasifikacije i problema umjetničkih i neumjetničkih analogona i izvan područja vizualnog, upravo je zbog toga područje vizualnosti bez medija ono koje se ne može osloniti samo na postojanje nužnih uvjeta. To je i svojevrsni metodološki razlog propitivanja upravo vizualnoga polja unutar Dantoove definicije umjetnosti, a ponajprije ispitivanje vizualnih analogona.

²⁷ Danto, A. C., *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, str. 217.

²⁸ Ibid., str. 216.

1.1. Ontološko diferenciranje umjetničkih i neumjetničkih predmeta

Kako je već ustanovljeno, za Dantoovu teoriju umjetnosti ključno je pronalaženje nužnih i dovoljnih razloga zbog kojih za neki predmet možemo reći da je umjetnički. Pa iako postoje argumentirani stavovi da umjetnost nikada nije bilo moguće definirati, Danto kao ključni povijesni trenutak u problemu definiranja umjetnosti vidi umjetnost avangarde:

»Ne mogu zamisliti življu gestu nasilja nad ljepotom od Duchampova djela iz 1919. na kojem je na razglednicu s likom Mona Lise nacrtao brkove, a ispod te paradigme velike umjetnosti ispisao blagu prostotu. Kao sve Duchampovo, i to je djelo poprište žestoko suprotstavljenih tumačenja, no ja ga želim uzeti kao povijesni putokaz duboke promjene stajališta koja traži povijesno objašnjenje. Želim se usredotočiti na jednu epizodu iz povijesti umjetnosti u tijeku koje je, uvelike u korist filozofskog razumijevanja umjetnosti, definitivno otvoren logički prostor između umjetnosti i ljepote.«²⁹

Za Dantoa, umjetnost avangarde, a unutar nje naročito umjetnost Marcela Duchampa,³⁰ predstavlja konačan otklon od tradicionalno shvaćene umjetnosti i njenog tumačenja isključivo pomoću estetskih, zamjedbenih svojstava orijentiranih na lijepo kao glavnu karakteristiku. Danto uglavnom govori o dvije razine svojstava umjetničkih predmeta – semantičkim i pragmatičnim svojstvima, svrstavajući pritom ljepotu umjetničkoga predmeta u pragmatična svojstva. U odnosu na tradicionalno shvaćanje umjetnosti, ljepota više nije odlučujuća za definiranje umjetnosti, a za što je zaslužna upravo, kako je Danto naziva, neukrotiva avangarda sa svojom jasno istaknutom dimenzijom društvenosti i političnosti:

»Uz to što je iz definicije umjetnosti izbacila ljepotu dokazujući da nešto može biti umjetnost, a da nije lijepo, neukrotiva je avangarda, čini mi se, postigla i to da umjetnost ima toliko estetskih mogućnosti, da je pogrešno misliti kako ima samo jednu. Ja ne mislim (...) da smo s odvratnošću dobili neku novu estetiku u kojoj neukus zamjenjuje ukus (...) nego imamo nov pristup estetskim mogućnostima, koji uključuje i nov način razmišljanja o samoj ljepoti. Ili barem o ljepoti kao estetskom svojstvu umjetnosti kada je ona lijepa.«³¹

²⁹ Danto, Arthur C., *Nasilje nad ljepotom. Estetika i pojam umjetnosti*, Biblioteka Refleksije, Zagreb, 2007, str. 100-101.

³⁰ O revoluciji koju je Duchamp proizveo u vizualnoj umjetnosti nije, dakako, pisao samo Danto. O značaju Duchampa za novu definiciju vidjeti u Goldsmith, Steven, »The Readymades of Marcel Duchamp: The Ambiguities of an Aesthetic Revolution«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 42, No. 2, (Winter, 1983), str. 197-208.

³¹ Danto, A. C., *Nasilje nad ljepotom. Estetika i pojam umjetnosti*, str. 121.

Novi pristup i novi način razmišljanja o ljepoti umjetničkih djela tek kao o dijelu njihovih značenja, a ne odredbenoj karakteristici, rezultat je upravo avangardnih umjetničkih postupaka koji su za Dantoa promijenili paradigmu umjetnosti. Dakako, Danto nije jedini koji je avangardnu umjetnost shvatio kao promjenu umjetničke paradigme, ali ona za njega ima daleko veće teorijske implikacije. Te su implikacije naročito izražene ukoliko se promatraju u kontekstu potrebe i mogućnosti definiranja umjetnosti te stanja u umjetnosti 60-ih godina 20. stoljeća koju Danto vidi kao nastavak avangardnih tendencija. Naime, avangardna je umjetnost kao rezultat imala zahtjev da se pojam umjetnosti proširi u tolikoj mjeri da može zahvatiti bilo koji predmet. Drugim riječima, za Dantoa bi definicije umjetnosti temeljene na estetskim svojstvima poput ljepote upravo od avangarde, a naročito od radova Marcela Duchampa, pa sve do suvremene umjetnosti današnjice nužno bile promašene:

»(...) Duchamp je gotovo jedini shvatio duboku konceptualnu nepovezanost umjetnosti i estetike u svojim readymade radovima iz 1913-1915, što je, govoreći s povijesnoumjetničkog stajališta, bilo pravo vrijeme da ta ideja dopre do svijesti kao filozofska mogućnost, kada se, kako bismo ga mogli nazvati, „doba estetike“ bližilo svršetku, a naše je sadašnje doba, koje umjetnički tako mnogo duguje Duchampu, počelo blijedo svitati.«³²

Razumijevanje estetskih karakteristika kao pragmatičnih svojstava koja, jednako kao što mogu uključivati ljepotu, za Dantoa ujedno uključuju pojmove poput uzvišenosti, odvratnosti, komičnosti ili lascivnosti, i odmak od zamjedbenih karakteristika koje svako umjetničko djelo posjeduje pretpostavljaju pronalaženje nužnih i dovoljnih uvjeta definicije umjetnosti izvan spomenutoga područja. Ta se definicija pokazuje nužnom i hitnom upravo zbog promjene umjetničke paradigme koja nastupa s avangardnom umjetnošću te proširenja pojma umjetnosti koji je uslijed tih promjena sposoban apsorbirati bilo koji neumjetnički predmet te ga transformirati u umjetnički. Takav ontološki obrat nije moguć sam po sebi i pretpostavlja povijesnoumjetnički kontekst koji je, prema Dantou, jasno omeđen dvjema umjetničkim pojavama, Marcelom Duchampom i Andyjem Warholom:

»Godine 1917. Marcel Duchamp odlučio je ući s jednim „pomognutim readymadeom“ – zapravo pisoarom – na izložbu koja je trebala biti bez ocjenjivačkog suda, pri čemu ga je selekcijski odbor odbio s izričitim objašnjenjem da to nije umjetnost. (...) Vrlo slično tome, 1964. *Brillo kutija* za velik dio umjetničkog svijeta nije bila umjetnost.«³³

³² Ibid., str. 100.

³³ Ibid., str. 16.

Problem na kojem Danto inzistira, a koji po svemu sudeći prema njegovom razumijevanju nije riješen, upravo je problem definiranja, odnosno mogućnosti objektivacije koja bi ukinula moguće slučajeve neslaganja o umjetničkim predmetima. U skladu s analitičkim načinom analiziranja umjetnosti u filozofiji, takva bi objektivacija, prema njemu, počivala na nužnim i dovoljnim razlozima, ali ona u sebi sadrži i povijesni kontekst koji je dalje nemoguće proširivati upravo nakon Duchampa i Warhola. U tom smislu Duchampova pojava za Dantoa predstavlja povijesnoumjetnički dovršetak tradicionalno shvaćene umjetnosti utemeljene na zamjedbenim svojstvima i početak promjene umjetničke paradigme, a Warholova umjetnost zaključni trenutak i dovršenje povijesnog razvitka umjetnosti uopće, nakon kojeg će svaki predmet u sebi sadržavati mogućnost transformacije iz neumjetničkog u umjetničko djelo, ali će iz istog razloga svaka daljnja paradigmatička promjena biti nemoguća. U konačnici, to će omogućiti definiciju koja će biti osigurana od revolucionarnih promjena koje bi dovele do urušavanja uspostavljene definicije. Drugim riječima, nakon Duchampa i Warhola, svi predmeti koji bi mogli postati umjetnička djela već su obuhvaćeni uspostavljenom definicijom. Time je cijeli povijesnoumjetnički proces, započet odbacivanjem zamjedbenih karakteristika kao odredbenih za definiciju umjetnosti, od logičke pukotine između umjetnosti i ljepote stigao do mogućnosti diferenciranja umjetničkih i neumjetničkih predmeta o kojoj ovisi cijela Dantoova definicija:

»Bila je to pukotina koja je ostala nevidljiva sve do slavnih konceptualističkih napora u šezdesetima da definiraju umjetnost. Otvaranju te pukotine, vjerujem, pridonijet će ono što ću nazvati neukrotivom avangardom.«³⁴

Kako je već napomenuto, Danto nije jedini autor kod kojega je moguće iščitati važnost i potrebu razlikovanja takvih predmeta. Utjecaj Thomasa Khuna i Ernsta Gombricha na Dantoovu teoriju umjetnosti iz povijesnoumjetničkog aspekta, problema definiranja te problema razlikovanja predmeta generiranog u avangardnoj umjetnosti jasno je istaknut:

»(...) zašto umjetnička djela posjeduju vlastitu povijest s onu stranu njihova nastanka u određenom povijesnom trenutku? Na njegova su razmišljanja o tom problemu utjecali Thomas Khun i Ernst Gombrich.«³⁵

O utjecaju Thomasa Khuna na Dantoovu teoriju umjetnosti više će riječi biti u sljedećem poglavlju. No za Ernsta Gombricha možemo bez sumnje zaključiti kako u povijesti umjetnosti detektira isti

³⁴ Ibid., str. 101.

³⁵ Paić, Žarko, »Povratak ljepoti? Arthur C. Danto: Estetika poslije „kraja umjetnosti“«, u: Danto, Artur C., *Nasilje nad ljepotom. Estetika i pojam umjetnosti*, Biblioteka Refleksije, Zagreb, 2007, str. 265-271, ovdje str. 266.

problem kojemu će Danto pristupiti logičkom analizom i koji će predstavljati središnju točku njegove teorije umjetnosti:

»Istina, nisam predvidio u kojoj će mjeri taj povratak dječjemu mentalitetu zamagliti razliku između umjetničkih djela i ostalih predmeta čovjekove izrade. Francuski umjetnik Marcel Duchamp (1887. – 1968.) stekao je slavu i ozloglašenost time što je uzimao bilo koji takav predmet (koje je nazivao „ready-made“, konfekcijska roba) i potpisivao ga svojim imenom, a u Njemačkoj je njegovim stopama krenuo mnogo mlađi umjetnik, Joseph Beuys (1921. – 1926.), koji je tvrdio da je proširio pojam „umjetnosti“.«³⁶

U svom pregledu povijesti umjetnosti Ernst H. Gombrich, a referirajući se na stanje u umjetnosti modernizma, iznosi zanimljivu opasku koja izravno govori o raskidu s dotadašnjom umjetničkom tradicijom ili, možda ispravnije rečeno, tradicijama. Nazivajući razdoblje moderne umjetnosti pričom bez kraja, Gombrich se poziva na prakse avangarde i dadaizma. Radi se o predmetima koji će ozbiljno ugroziti granicu umjetničkih i neumjetničkih predmeta, označiti prekid s tradicionalnim umjetničkim praksama te definiranje umjetnosti učiniti relevantnim i potrebnim. Uvažavanjem činjenice da su i tradicionalne i avangardne umjetničke prakse jednako umjetničke prakse, postavlja se logičan zahtjev da se pronađe i objasni zajednički temelj njihovog unutarnjeg proturječja i pluralizma. U odnosu na Dantoovu analizu, možemo reći da je paralelizam u argumentaciji svakako prisutan i da je pitanje definicije umjetnosti nužno te da počiva upravo na analizi svojstava na temelju kojih je moguće razlikovati umjetničke i neumjetničke predmete.

Dantoova analiza vizualnih analogona ili nerazlučivih parnjaka počiva na vizualnoj podudarnosti predmeta umjetničkoga i neumjetničkoga svijeta. Potpuna vizualna podudarnost jasno pokazuje da tradicionalni estetski kriteriji i formalne karakteristike na kojima počiva zamjedba ne mogu objasniti ontološku razliku između umjetničkih i neumjetničkih predmeta. Time se jasno pokazuje kako je poznavanje razlike između umjetničkih i neumjetničkih predmeta u ontološkom smislu središnji problem u pokušaju definiranja umjetnosti:

»Temeljni zadatak za filozofa stoga je, smatra Danto, da objasni zašto su ti izlošci umjetnička djela, dok njihovi vizualni analogoni na policama to nisu.«³⁷

Određivanje ontološke razlike između umjetničkih i neumjetničkih predmeta za Dantoa je proces u kojemu navodi već poznata umjetnička djela uspoređujući ih s njihovim neumjetničkim

³⁶ Gombrich, Ernst H., *Povijest umjetnosti*, Golden marketing, Zagreb, 1999., str. 601.

³⁷ Božićević, Vanda, »Filozofija umjetnosti Arthura Dantoa«, u: Danto, A. C., *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, Kruzak, Zagreb, 1996, str. 297-320, ovdje str. 298.

parnjacima iz svakodnevnoga svijeta ili svijeta pukih predmeta, ali i konstrukcija zamišljenih predmeta koji bi mogli biti uključeni u skup umjetničkih predmeta. Premda se Danto približava diskursu umjetničke kritike, jasno ostaje u području ontološke diferencijacije kao središnjega problema. Unutar takvog pokušaja diferenciranja umjetničkoga od neumjetničkoga predmeta i logičke analize njihovih svojstava, možemo odrediti i ključnu Dantovu metodu. Danto se ne može ograničiti samo na postojeće umjetničke predmete pa misaoni pokus za njega postaje jedna od metoda koja bi definiciji trebala osigurati održivost:

»*Izmišljanje zamjedbenih analogona* misaoni je pokus pomoću kojeg Danto provjerava koja je varijabla presudna za razlikovanje umjetničkog djela od običnih stvari.«³⁸

Danto inzistira da uvođenje nerazlučivih parnjaka s korjenito različitim ontološkim određenjem nije specifično vezano za filozofiju umjetnosti. Prema njegovoj tvrdnji, misaoni pokus koji uključuje konstruiranje nerazlučivih parnjaka moguće je koristiti u svim filozofskim analizama. Tu tvrdnju ilustrira u konstruiranom primjeru. Kao primjer uzima Giottovih šest slika od kojih na svakoj dominira Krist s podignutom rukom, a iako je položaj ruke nepromijenjen, on označava različite radnje koje su, zapravo, scene, poput blagoslivljanja, protjerivanja ili naredbe. Podizanje ruke stoga, ustvrđuje Danto, može označavati različite scene, ali i predstavljati puki fizikalni refleks poput tika ili grča, odnosno obične mehaničke radnje za koju se ne može reći da predstavlja neku specifičnu scenu pa zaključuje:

»Budući da je ruka svuda nepromjenjivo prisutna, razlike u vršenju radnje moraju se objasniti pomoću promjena u kontekstu.«³⁹

Pokušaj da se značenje scene razlikuje od mehaničkog pokreta koji ne predstavlja radnju riješi tvrdnjom kako je radnja tjelesni pokret usklađen s pravilom za Dantova ne predstavlja rješenje u analizi scene, a posljedično se ne može prenijeti ni u problem nerazlučivih parnjaka u filozofiji umjetnosti. Naime, ukoliko puki mehanički pokreti ne predstavljaju ikonografske scene, onda ne potpadaju ni pod pravilo koje bi ih odredilo kao takve scene, a iz toga bi slijedilo da je predikacija scene zapravo uvjet potpadanja pod pravilo. Cirkularnost u navedenom primjeru, stoga, ukazuje da problem razlikovanja nerazlučivih parnjaka ne može biti riješen uvođenjem pravila. Naime, u

³⁸ Ibid., str. 300.

³⁹ Danto, Arthur C., *Analytical Philosophy of Action*, Cambridge University Press, New York, 1973., str. IX.

navedenom primjeru pravila unaprijed pretpostavljaju da nešto jest scena za koje to pravilo vrijedi. U suprotnome, pravilo se na scenu uopće ne bi mogli ni odnositi.

Analogno tome, pitanje statusa umjetničkoga djela može uslijediti tek nakon njegovog ontološkog određenja. Stoga se objašnjenje Dickiejeve Institucijske teorije o statusnom unapređenju umjetničkoga djela ne može postaviti u prvi plan. Na tom mjestu, za Dantoa, ipak mora stajati rješenje problema nerazlučivih parnjaka. U konačnici, to znači odgovoriti na pitanje na temelju čega se neki predmet, identičan drugima, poput Cambell konzerve, uspostavlja kao viša ontološka kategorija, dok njegovi vizualni parnjaci ostaju obični i neumjetnički. Drugim riječima i s obzirom na konstruirani primjer, Danto uvodi analogiju za koju tvrdi da odgovara onome što trebamo pronaći u vizualno identičnim predmetima.⁴⁰ Naime, ako bi neka svjesna fizička radnja predstavljala mehanički pokret plus neki x, umjetničko bi djelo predstavljalo materijalni predmet kao zamjedbenu podlogu, odnosno izvor vizualnih informacija koje primamo percepcijom, i neki y. U tom bi smislu odgovoriti na pitanje o prirodi umjetničkoga djela značilo odgovoriti na pitanje što je taj navedeni y. Budući da su se tradicionalne definicije umjetnosti do avangardnih, a onda i kasnijih umjetničkih djela oslanjale na zamjedbena svojstva, umjetnička je djela bilo moguće objasniti pomoću nekih formalnih karakteristika i svojstava.⁴¹ Prihvatanje zamjedbeno nerazlučivih predmeta kao mogućih umjetničkih djela tako ujedno znači i nužnost odustajanja od klasičnih definicija umjetnosti:

»Pozivajući se na jednostavnu logičku činjenicu da razlika među stvarima nije nužno zamjedbene naravi, Danto konstantira da razlika između umjetničkog djela i običnog predmeta u takvom slučaju mora počivati na *nezamjedbenim* svojstvima. Tom tezom Danto je izvršio iskorak u odnosu na dotadašnju estetiku, ističući pritom da razliku valja prvenstveno tražiti u takozvanim *relacijskim svojstvima*, u načinu na koji se umjetničko djelo odnosi prema svom kontekstu: vremenu i mjestu nastanka, prema društvenim, kulturalnim i povijesnim okolnostima te prema svome stvaraocu i recipijentima.«⁴²

Odmaknuvši se od tradicionalnih definicija koje se pokazuju nedovoljnima za definiranje umjetnosti od avangarde naovamo, a upravo analizom vizualno identičnih predmeta, izvjesno je da već spomenuti y stoji u supervenijentnom odnosu spram materijalnog predmeta kao zamjedbene

⁴⁰ Za vizualno identične predmete Danto koristi i pojam nerazlučivih analogona. Usporedi u Danto, A. C., *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, str. 5.

⁴¹ Izvod cijelog argumenta usporediti u ibid., str. 5-8.

⁴² Božićević, V., »Filozofija umjetnosti Arthura Dantoa«, u: Danto, A. C., *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, str. 301.

podloge i da, kao određujuće svojstvo predstavlja neku vrstu konteksta nastanka umjetničkoga djela. Utoliko možemo reći da je alternativno, materijalističko, tumačenje u kojemu je umjetničko djelo moguće poistovjetiti s fizičkim predmetom, odbačeno:

»Alternativni, materijalistički pogled, da je umjetničko djelo identično fizičkom materijalu vlastite kompozicije odbačeno je iz razloga koji su sada široko rasprostranjeni među filozofima. O umjetničkom je djelu moguće reći nešto, kazuje argument, što se ne može reći o pukim materijalnim objektima, stoga oni ne mogu biti identični.«⁴³

Logičkom analizom vizualno identičnih predmeta kako ju provodi Danto, a također i posrednim putem i analizom našeg zamjedbenog aparata, moguće je doći do iste tvrdnje, a što podržava Dantoov argument kako je ranije prikazan:

»Teza koja izranja jest da su vizualno dvosmislena umjetnička djela značajna prepreka identifikaciji umjetničkoga djela s njegovim zamjedbenim svojstvima budući da nešto više i različito od tih svojstava mora biti uključeno u identifikaciju takvih dvosmislenih djela.«⁴⁴

Ono što se o umjetničkom djelu može reći, ali ne i o neumjetničkome predmetu, ili ono što je u identifikaciji umjetničkoga djela prisutno, a što je različito od zamjedbenih svojstava, u potpunosti odgovara ranije izvedenom u Dantoovom argumentu. Naime, u svim slučajevima problem vizualno identičnih predmeta možemo identificirati kao neko svojstvo koje stoji u supervenijentnom odnosu spram materijalnog korelata na kojemu to svojstvo počiva, a prema Dantou, to je svojstvo kontekstualno. Pri tome vizualne analogone ne treba pogrešno zamijeniti s vizualnim paradoksima ili vizualno neodredivim objektima.⁴⁵ Vizualni bi paradoksi počivali na pogrešnom određenju objekta koji uopće promatramo, dok bi vizualno neodredivi objekti podrazumijevali mogućnost neograničenog broja referencija.

Već je napomenut metodološki razlog zbog kojega je u središtu rada problem vizualnih umjetnosti te da problem vizualnosti, a posebno problem vizualno nerazlučivih parnjaka, predstavlja srž Dantoove teorije umjetnosti. Pa iako se ostala umjetnička područja neće posebno analizirati, ipak valja napomenuti da se slični problemi zamjedbene identičnosti mogu javljati i izvan vizualnoga polja:

⁴³ Farr Tormey, Judith i Tormey, Alan, »Art and Ambiguity«, *Leonardo*, Vol. 16, No. 3, Special Issue: Psychology and the Arts (Summer, 1983), str. 183-187, ovdje str. 186-187.

⁴⁴ Ibid., str. 186.

⁴⁵ Ibid., str. 183.

»Dvosmislenost se prepoznatljivo javlja u različitim umjetničkim formama: u književnosti, glazbi i vizualnim umjetnostima. Zanimljivi i različiti pogledi bili su izraženi glede umjetničke vrijednosti, ili bezvrijednosti, dvosmislenosti u umjetnosti.«⁴⁶

Čest prigovor Dantoovoj definiciji kako se ne može odnositi na glazbu,⁴⁷ a ponekad ni na književna djela,⁴⁸ ovim je primjerom moguće barem ublažiti. Drugim riječima, prema Dantoovoj analizi vizualno identičnih predmeta, njegova bi definicija umjetnosti uključila i ona glazbena i književna djela koje klasične definicije ne mogu uključiti, a ta bi djela, ako su umjetnička prema Dantoovoj definiciji, sadržavala nužne i dovoljne razloge da ih se ontološki odredi upravo kao umjetnička. U konačnici, to znači da bi, iako bez tradicionalnih estetskih svojstava koja bi ih razlikovala od svakodnevnih predmeta ili zvukova, takva djela mogla dobiti status umjetničkih. Da je i u navedenim slučajevima, kao i u vizualnim analogonima, moguće doći do konteksta i relacijskih svojstava kao odredbenih za umjetničko djelo, moguće je pokazati i obaranjem sljedećega argumenta, baziranog na tezi Nelsona Goodman i Catherine Elgin.⁴⁹ Ukoliko bi se zadržala, ta bi nas teza vratila na već odbačeno materijalističko tumačenje za koje vrijedi odnos identiteta umjetničkoga djela i materijalnog korelata pa je za Dantoovu poziciju nužno neodrživa. Naime, ukoliko se radi o ontološkom određenju književnoga djela, prema Goodmanu bismo morali prihvatiti sljedeće premise:

- (1) književna se djela određuju ili tekstualistički, u kojem su slučaju identična s tekstem ili materijalnim korelatom, ili interpretacionistički, u kojem su slučaju identična s određenim interpretacijama, ili su identična sa svim valjanim interpretacijama teksta;
- (2) književna djela prihvaćaju pluralizam mogućih interpretacija koje su često nekompatibilne;

⁴⁶ Ibid., str. 183.

⁴⁷ Definiranje glazbe kao zvukovne strukture moguće je pronaći u Wolterstorff, N., »Toward an Ontology of Artworks«, *Nous*, IX, 2 (May 1975), str. 115-142 te na nju naslonjenu, ali i razrađenu inačicu u Levinson, Jerrold, »What a Musical Work Is«, *The Journal of Philosophy*, Vol. 77, No. 1 (January, 1980), str. 5-28. Također, odbacivanje doprinosa ontološkog određenja kada je u pitanju glazba usporedi u Kraut, Robert, »Music and Art«, *The Monist*, Vol. 95, No. 4, Music (October, 2012), str. 684-710.

⁴⁸ Štoviše, moguća su tumačenja prema kojima ne samo da Danto ne objašnjava ontološku razliku između dva identična teksta od kojih jedno je, a drugo nije umjetničko djelo, već se cijeli problem predstavlja kao lažna dilema, a rješenje ovisi o individualnom stavu spram umjetničkih djela i vlastito poznavanje povijesti umjetnosti. Usporedi u Tilghman, B. R., »Danto and Ontology of Literature«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 40, No. 3 (Spring 1982), str. 293-299.

⁴⁹ Usporedi u: Davies, David, »Interpretive Pluralism and the Ontology of Art«, *Revue Internationale de Philosophie*, Vol. 50, No. 198 (4), L'Esthétique/Aesthetics, (Décembre, 1996), str. 577-592, ovdje str. 577-578.

- (3) ako se književna djela identificiraju s određenim interpretacijama teksta, tada djelo prihvaća samo jednu valjanu interpretaciju.

Iz toga slijedi konkluzija da se književna djela ne identificiraju s više interpretacija. No, na izvedenu konkluziju dodane su nove premise:

- (4) ako se književna djela identificiraju sa svim valjanim interpretacijama teksta, onda:
- a) postoji potpuna podudarnost književnoga djela i teksta pa se radi o ekstenziji tekstualizma;
 - b) djela nisu dovršena dok nisu izvedene sve valjane interpretacije;
 - c) moramo se referirati na sam tekst da bismo otkrili je li neka interpretacija dio skupa valjanih interpretacija koje bi odredile književno djelo;
- (5) zbog svega navedenoga, moramo se opredijeliti za tumačenje književnih djela kao tekstova umjesto skupa valjanih interpretacija tekstova, a što možemo označiti kao tekstualizam.

Za Dantoa i njegovu definiciju, taj se argument mora odbaciti,⁵⁰ a rezultat je njegovoga odbacivanja pokazivanje kontekstualizma Dantoove teorije. Prva je premissa u formalno-logičkom smislu ispravno postavljena kao isključna disjunkcija koja dopušta samo alternativu, tj. jednu mogućnost koja nužno isključuje drugu, ali njezin je drugi disjunkt neopravdano sveden ili na točno određenu ili na sve moguće interpretacije koje bi netko ponudio. Drugim riječima, ne postoji samo jedna ispravna interpretacija niti je moguća bilo koja ponuđena interpretacija izvan onih koje su moguće s obzirom na umjetničko djelo u nekom konkretnom kontekstu. Budući da Danto odbacuje mogućnost identiteta radnje koja ima značenje i slučajnoga mehaničkoga pokreta bez značenja, a onda analogijom, i mogućnost identiteta umjetničkoga djela i njegove materijalne osnove te da interpretacije značenja umjetničkih djela⁵¹ smatra njihovim konstitutivnim dijelom,

⁵⁰ U suprotnome bi se slučaju Dantoovo objašnjenje kako su ulomak Cervantesovog *Don Quijotea* i Borgesovog *Pierrea Menarda*, simbolističkoga pjesnika različita umjetnička djela nužno moralo odbaciti jer se radi o potpuno identičnome tekstu. Ipak, Danto pokazuje da se radi o različitim djelima jer uključuju različita značenja i različite mogućnosti interpretacije. Cijeli izvod vidi u Danto, A. C., *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, str. 47-53.

⁵¹ Razliku između konvencionalističkih definicija umjetnosti kojima pripada i Dantoova i koje uključuju povijesnu dimenziju, kontekst i interpretaciju umjetničkih djela kao konstitutivni element te nekonvencionalističkih, uglavnom funkcionalističkih definicija vidjeti u Adajian, T., »The Definition of Art«, na, <https://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/art-definition/>. Pristup 1. svibnja 2018. Također, izravan dokaz o nužnosti interpretacije umjetničkih djela i, stoga, nemogućnosti da se prihvati samo materijalnost umjetničkoga predmeta bez tumačenja značenja kao nečeg što stoji iznad te materijalnosti može se pronaći i u Dantoovim tekstovima: »Onoga trenutka kada se nešto smatra umjetničkim djelom, ono postaje predmetom interpretacije.«, u

ne postoji razlog ne prihvatiti svaku kontekstualno valjanu interpretaciju pa se argument proširuje na drugu i treću premisu. Time se ustvrđuje neodrživost tvrdnje o nekompatibilnim ili točno određenim interpretacijama. Naime, ukoliko su interpretacije valjane, nije jasno zašto bi nužno bile nekompatibilne, jednako kao što kontekstualno ne mora nužno postojati samo jedna valjana interpretacija. Prema Dantoovom tumačenju, postoji jasno ograničenje mogućih valjanih interpretacija umjetničkoga djela:

»Interpretacionizam (...) se čini preekstremnom reakcijom na zamijećene nedostatke tekstualizma. Prvu je premisu, stoga, moguće osporiti prijedlogom da se dopusti više prihvatljivih interpretacija identificirajući djela s nečim rafiniranijim od teksta, ali manje rafiniranim od točno određenih interpretacija. Specifičnije, moguće je identificirati književna djela s tekstem *kako je generiran* u određenom kulturnom ili povijesnom kontekstu i dalje zaključiti (...) kako nije potrebno reducirati prihvatljive interpretacije na samo jednu. Mogli bismo nazvati takvu koncepciju ontološkog statusa umjetnosti kao „kontekstualizam“.⁵²

Mogućnost izvođenja više interpretacija značenja umjetničkih djela unutar kulturnoga i povijesnoga konteksta u kojemu se umjetnička djela stvaraju i interpretiraju ključna je pretpostavka rušenja izvedenoga argumenta, a kontekstualizam⁵³ koji bi srušio i zamijenio tekstualističku koncepciju potvrđuje da ontološki status umjetničkoga djela nije moguće utvrditi samo uz pomoć svojstava materijalnoga korelata onoga što smatramo umjetničkim predmetom. Odbacivanje ovoga argumenta bilo bi jednako u vizualnim umjetnostima, a podrazumijevalo bi da se vizualno umjetničko djelo ne može svesti na njegovu materijalnu osnovu, već na kontekstualne interpretacije ponuđenih i unutar konteksta mogućih interpretacija umjetničkih djela. Stoga bi se u slučaju Dantoovih vizualno identičnih predmeta na jednak način pokazala razlika umjetničkih i neumjetničkih predmeta pri čemu bi umjetnička djela kao takva nužno uključivala kontekstualne interpretacije recipijenata, dok one za neumjetnički, ali vizualno identičan predmet ne bi bile moguće.

U svojoj kritici Goodmanove pozicije Danto ide i korak dalje. Naime, Goodman zastupa poprilično nefleksibilnu tezu⁵⁴ o nepostojanju uistinu vizualno identičnih predmeta te inzistira na mogućnosti

Danto, Arthur C., *Artworks and real things*, 1971, na <https://www.scribd.com/document/179065094/Danto-Artworks-and-Real-Things>. Pristup 1. svibnja 2018.

⁵² Davies, D., »Interpretive Pluralism and the Ontology of Art«, str. 578.

⁵³ Za dodatno opravdanje kontekstualizma koji bi opravdao zamjedbeno nerazlikovanje umjetničkih i neumjetničkih djela kao problem za sve estetičke teorije usporediti, u Fisher, John Andrew, »Is there a Problem With Indiscernible Counterparts«, *The Journal of Philosophy*, Vol. 92, No. 9 (September, 1995), str. 467-484.

⁵⁴ Goodman, Nelson, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, The Bobbs Merrill Company, Indianapolis, New York, Kansas City, 1968, str. 99.

da je razlika zamjedbeno prisutna i zamjetljiva pa makar i na razini najfinijih detalja umjetničkih djela. Pa iako je to možda i moguće kod primjera kakve predstavljaju umjetnički original i krivotvorina, to ne odgovara umjetničkim djelima koja su u svojoj materijalnoj osnovi uistinu neumjetnički uporabni predmeti. Takva je pozicija sasvim u skladu s funkcionalističkim estetičkim definicijama⁵⁵ o kojima će riječi biti kasnije, ali je teško održiva za Dantoove primjere:

»(...) Goodman odbacuje jedan od uvjeta spomenutog pitanja, naime uvjet nerazlučivosti. Njegovo je gledište, čini se, da je ta nerazlučivost samo trenutačna, da će se prije ili kasnije očitovati razlike. (...) Goodman dalje nastavlja tvrdnjom da je nemoguće iznijeti bilo kakav dokaz da se zamjedbena razlika neće moći pronaći (...) Kao dokaz on navodi krajnju izoštrenost oka i uha pri zamjećivanju nevjerojatnih razlika izazvanih najsitnijim promjenama. Tako to gotovo da postaje problem psihofizike, a ne ontologije.«⁵⁶

Unatoč odobravanju nekih dijelova Goodmanove analize⁵⁷ i dopuštanju da je takav pravac istraživanja uistinu plodonosan ukoliko govorimo o krivotvorinama ili imitacijama i originalnim umjetničkim djelima te da razlika u uživanju u njima može proizaći iz zamjedbe i iz znanja ili pretpostavke da razlika uistinu postoji, Danto jasno odbija mogućnost da je tim putem moguće doći do definicije umjetnosti. Ukoliko je definicija umjetnosti ontološki problem, a već je ustanovljeno da jest, te ukoliko se oslanja na pronalaženje nužnih i dovoljnih razloga, Goodmanova nam analiza u tome ne može pomoći. Dapače, ona, kako tvrdi Danto, problem pomiče od ontologije prema psihofizičkom problemu. Ukoliko se radi o problemu nerazlučivih parnjaka na kojima počiva Dantoov pokušaj definiranja umjetnosti, s Goodmanovom smo analizom u smjeru funkcionalističkog definiranja umjetnosti ponovo na početku rješavanja problema:

»(...) naše iskustvo s nerazlučivim stvarima dovoljno je veliko da smo u stanju ukazati na stvarne slučajeve gdje razlike među predmetima nisu takve da bismo ih mogli registrirati osjetilima. Moguće je stoga da buduće istraživanje otkrije razlike među dvama predmetima koje nisu zamjedbene, dopuštajući tako logičku mogućnost da dvije stvari budu zamjedbeno nerazlučive.«⁵⁸

⁵⁵ Dakako, postoje i drukčija tumačenja i to ona koja bi išla upravo u smjeru Goodmanova tumačenja i određenja umjetničkih djela prema formalističkom kriteriju. Upravo bi takav primjer predstavljalo izjednačavanje formalnih, estetskih svojstava s umjetničkom vrijednošću i određenjem djela kao umjetničkoga na temelju uspravo tih svojstava. Za takvo tumačenje vidjeti u Lopes, Dominic, »The Myth of (Non-Aesthetic) Artistic Value«, *The Philosophical Quarterly* (1950-), Vol. 61, No. 244 (July, 2011), str. 518-536.

⁵⁶ Danto, A. C., *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, str. 60.

⁵⁷ Ibid., str. 20, str. 60-61.

⁵⁸ Ibid., str. 61.

Govoreći o iskustvu o nerazlučivim stvarima, čini se da Danto prije svega misli upravo na već spomenute radove Marcela Duchampa i Andyja Warhola koji su zamjedbenu razliku materijalnog korelata i umjetničkoga predmeta gotovo ili u potpunosti poništili i, prema Dantou, pitanje definicije umjetnosti učinili neophodnom. Za Dantoa, razlika između umjetničkih i neumjetničkih predmeta svakako postoji pa zaključuje sljedeće:

»Logički je, doduše, zajamčeno da ukoliko *a* nije istovjetno s *b*, mora postojati svojstvo *F* takvo da *a* bude *F*, dok *b* to nije; međutim, time se ne zahtijeva da *F* bude *zamjedbena* svojstvo (...) I začuđuje da je Goodman, na temelju prikrivene pristranosti, spontano pretpostavio da sve *estetske* razlike *jesu* zamjedbene razlike.«⁵⁹

Jasno je pokazano kako se funkcionalistička definicija također odbacuje i to upravo na temelju svođenja estetskih razlika na zamjedbene razlike. Uzevši u obzir do sada iznesene Dantoove argumente, čini se potpuno opravdanim zaključiti kako će Dantoova analiza ići u smjeru konvencionalističkih definicija. Ona će nužno uključiti povijesnu i kulturnu dimenziju te kontekst nastanka umjetničkih djela, odnosno, svođenje umjetničkoga djela na materijalnu osnovu i zamjedbena svojstva prema Dantoovoj kritici zamijenit će relacijska svojstva spram umjetnika, umjetničkim djelima, vremenu nastanka itd.

Kontekst u kojemu se umjetničko djelo nalazi ne treba unutar Dantoove teorije umjetnosti zamijeniti naprosto institucijskim kontekstom u kojemu se umjetničko djelo može naći poput kazališta, muzeja, umjetničkih galerija i slično. Naime, promatranje i interpretiranje umjetničkih djela može se odviti unutar institucija koje mogu predstavljati jasnu indicaciju da se radi o umjetničkome djelu, ali to samo po sebi ne mora predstavljati nužan uvjet u definiranju umjetničkih djela. Iako nas institucije upućuje na to da čak i jednake radnje ili umjetničke predmete ne promatramo jednako unutar i izvan njih, pokazuje se da se različite vrste stavova,⁶⁰ poput estetskoga stava kojim se o predmetu sudi bezinteresno i nepristrano te bez obzira na druge svrhe

⁵⁹ Napomenimo ovdje, a upravo zbog logičke preciznosti kakvu zahtijeva i Danto provodeći logičku analizu, postojanje i suprotne mogućnosti u kojoj navedeni *a* ne bi potpao pod predikat i svojstvo *F*, dok bi *b* mogao činiti klasu ili biti dio klase predmeta na koje se odnosi svojstvo *F*. Također, logički je moguće i dopustivo da se da svojstvo *F* ne odnosi ni na predmet *a* ni na predmet *b*, a da se ti predmeti međusobno razlikuju kako zahtijeva Dantoova analiza. Tu ćemo mogućnost, ipak, isključiti kao neinformativnu ili barem manje informativnu jer, iako zadržava mogućnost razlikovanja predmeta *a* i *b*, ne govori ništa o svojstvu ili svojstvima na temelju kojih bismo ih trebali razlikovati i koji bi, posljedično, bili konstitutivni za traženu definiciju umjetnosti. Ibid., str. 61.

⁶⁰ Danto koristi primjere estetskoga i praktičnoga stava čiji temelj razlikovanja nalazi kod Kanta. Međutim, za njegovo shvaćanje razlike u stavovima primjerenija su suvremenija tumačenja. Vidi u Dickie, George, »The Myth of the Aesthetic Attitude«, *American Philosophical Quarterly*, Vol. 1, No. 1 (January, 1964), str. 56-65, posebno str. 58 i Stolnitz, Jerome, »"The Aesthetic Attitude" in the Rise of Modern Aesthetics«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 36, No. 4 (Summer, 1978), str. 409-422.

i predmete ili praktičnoga stava kojim se o predmetu sudi s obzirom na njemu izvanjske ciljeve i svrhe, mogu uvijek zauzimati prema svim predmetima. Naime, moguće je promatrati korisnost nekog umjetničkog djela, npr. u cilju edukacije, ili pak estetski vrednovati i promatrati neumjetničke predmete. Stoga vrsta stava koju zauzimamo spram nekog predmeta ne može objasniti njegov ontološki status u smislu bivanja umjetničkim ili neumjetničkim djelom. Dapače, upravo je suprotno, umjetnički ili neumjetnički ontološki status nekog predmeta trebao bi nam otkriti vrstu stava koji bi spram predmeta bio primjeren, iako ne i nužan:

»Estetičari su vjerovali da će moći iskoristiti pojam *psihičke distance*, posebne razdvojenosti koja promjenom stava nastaje između nas i predmeta naše pozornosti, a koja je zamišljena kao protivna onom što se označava kao *praktični* stav. (...) kao da postoje dva stava koja možemo zauzeti prema bilo kojem predmetu.«⁶¹

Zadržavanje ovakvog argumenta posljedično bi značio da bi razlikovanje umjetničkih i neumjetničkih predmeta ovisilo o vrsti stava, a ne o ontološkoj razlici među navedenim predmetima. Kao što je odbačen protuprimjer psihofizičkog umjesto ontološkog problema u analizi Goodmanove pozicije, nužno je odbaciti i protuprimjer psihičkoga distanciranja. Rješenje, kako ga vidi Danto, leži u činjenici da je estetski stav moguće zauzeti prema bilo kojem predmetu neumjetničkoga ili umjetničkoga svijeta, jednako kao što je praktični stav moguće zauzeti prema bilo kojem umjetničkom predmetu. Koliko god neintuitivno, logički je dopustivo donositi estetske sudove o neumjetničkim predmetima, kao što je logički dopustivo govoriti o uporabnoj vrijednosti umjetničkih predmeta ili o različitim funkcijama koje umjetničko djelo može imati. Iz toga slijedi da razlika u stavu ne može objasniti razliku u ontološkom statusu umjetničkih i neumjetničkih analogona. Danto odgovor na mogućnost zauzimanja različitih stavova pronalazi u konvencijama:

»(...) odobravam polemiku Georgea Dickiea koji osporava ono što zove „mitom psihičke distance“, govoreći da to što priječi naš pokušaj da se umiješamo u radnje koje vidimo na pozornici ne valja zahvaljivati nekoj tajanstvenoj vrsti stava (...) mi smo savladali kazališne konvencije. Znanje o tome da se to odvija u kazalištu dovoljno je naime da nas uvjeri kako se „to stvarno ne događa“.«⁶²

Konvencije ili znanje o ontološkoj klasi predmeta s kojima smo suočeni funkcioniraju kao svojevrzni navodni znakovi ili zgrade i tako reguliraju naše stavove i prosudbe o tim istim predmetima. Za konvencije vrijedi paralelizam u različitim vrstama umjetnosti pa ih tako možemo prepoznati kao užad koja u muzejima odvaja umjetničke predmete od posjetitelja, okvire slika,

⁶¹ Ibid., str. 31.

⁶² Ibid., str. 33.

postolja ili pozornice. Sasvim očekivano, stupanj potrebe za takvim navodnim znakovima ili zgradama proporcionalan je stupnju realističnosti koja se umjetničkim djelom postiže te se upravo konvencijom ili medijem omogućuje potpuno materijalno preklapanje umjetničkoga i neumjetničkoga predmeta. Stoga se zauzimanje stava koji bi uključivao estetsku prosudbu, iako, kako je pokazano, ne nužno i zamjedbeno razlikovanje, može protumačiti kao postojanje konvencije koja se veže uz medij umjetnosti. Neumjetnički predmeti ne pretpostavljaju postojanje medija ili, primjerice, naslova⁶³ kao ključa razumijevanja i interpretiranja te uspostavljanja ontološke razlike. O njima je i bez medija sasvim moguće prosuditi praktično. Obrnuto, postojanje umjetničkoga djela koji nije posredovan medijem, za Dantoa nije moguće niti bi za njega vrijedio jezik umjetničkoga svijeta.⁶⁴

No za Dantoa medij nije moguće ukloniti niti ga je moguće izjednačiti s materijalnom osnovom umjetničkoga predmeta:

»U najnovijem umjetničkom svijetu postoji jedna tendencija koja je isto toliko redukcionistička koliko je to bila teorija prozirnosti medija. Možemo je, da očuvamo simetriju, nazvati teorijom neprozirnosti. To je teorija prema kojoj je umjetničko djelo samo materijal od kojeg je napravljeno; ono je platno i papir, tinta i boja, riječi i šum, zvuci i pokreti. (...) onog časa kad primijenimo neki umjetnički predikat, kao što je „ima dubinu“, napustili smo materijalni korelat i bavimo se umjetničkim djelom, koje se ne može više poistovjetiti s materijom, nego sa sadržajem.«⁶⁵

Ukoliko se složimo s Dantoovim tumačenjem prema kojemu medij i materiju nije moguće poistovjetiti,⁶⁶ zaključujemo kako iskazi i predikati o umjetničkim djelima za neumjetničke predmete nisu konzistentni, dok iskazi i predikati o neumjetničkim predmetima nisu informativni. Ipak, postojanje konvencije ili medija samo po sebi nije dovoljan uvjet da bi se definiralo

⁶³ Ibid., str. 3-4.

⁶⁴ Još preciznije rečeno, svi predikati koji bi se mogli odnositi na onaj predmet koji bismo po svojstvima htjeli uvrstiti u umjetničke predmete postali bi irelevantni. Također, svi predikati koje bismo tom istom predmetu mogli pridati, a koji se odnose na neumjetničke predmete, nikako ne bi mogli objasniti zašto bi taj predmet pripadao ontološki sasvim drukčijoj klasi predmeta. Ibid., str. 225-226.

⁶⁵ Ibid., str 226-227.

⁶⁶ Valja uputiti i na suprotne pokušaje, naime potpunu dematerijalizaciju umjetničkih djela za koju se tvrdi da ju je moguće pronaći u konceptualnoj umjetnosti koja se treba osloniti samo na ideju. Prema tom tumačenju medij je ideja, dok materijalni korelat predstavlja samo posredstvo kojim se ta ideja može cijeniti kao umjetnost. Vidjeti u Schellekens, Elisabeth, »The Aesthetic Value of Ideas«, *Philosophy and Conceptual Art*, ur: Goldie, Peter i Schellekens, Elisabeth, Oxford: Clarendon Press, 2007., str. 71-91. Kao odgovor na koncept dematerijalizirane umjetnosti moguće je ponuditi odgovor o još uvijek materijalnim predmetima koji su prožeti idejom, ali ne i dematerijalizirani. Stoga je moguće utvrditi da konceptualna umjetnost u ontološkom smislu ne koplicira probleme u odnosu na tradicionalnu umjetnost. Odgovor na ideju dematerijalizirane umjetnosti vidjeti u Wesley, Cray D., »Conceptual Art, Ideas and Ontology«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 72, No. 3 (Summer 2014), str. 235-245.

umjetničko djelo. Institucijska činjenica postojanja konvencija poput onih ranije navedenih nedovoljna je da bi se definiralo umjetničko djelo, u suprotnom, samo postojanje medija u smislu da se nešto izvodi na pozornici ili stoji na postolju bilo bi sasvim dovoljno da neki predmet ili akciju odredi kao umjetničke. Primjer akcije koja se odvija na pozornici ili predmeta koji stoji ili je čak i izložen na postolju, a nijedno od njih nije umjetničko djelo, sasvim je lako pronaći ili konstruirati bez posebne analize i u tom smislu predstavlja protuprimjer definicijama koje bi se oslonile samo na institucijske faktore.

Kako je pokazano, postojanje zamjedbenih analogona ili, u slabijoj varijanti, zamislivost i logička dopustivost zamjedbenih analogona ili zamjedbeno nerazlučivih parnjaka prema Dantoovom tumačenju nije sporna. Njihovo se razlikovanje, međutim, ne može svesti na psihološki argument o zauzimanju stavova različite vrste ni na postojanje sitnih razlika koje bi uvježbavanjem oka i općenito osjetila postale dostupnima, a čime bi se ontološki problem sveo na problem psihofizike. Prema Dantou, te se razlike ne mogu smatrati zamjedbenima, a umjetnička se djela ne mogu smatrati identičnima s njihovim materijalnim osnovama.⁶⁷ Ono čime ih valja zamijeniti jesu kontekst nastanka umjetničkih djela i relacijska svojstva koja umjetnička djela uspostavljaju spram vremena nastanka, povijesnog trenutka, povijesti umjetnosti i ostalim umjetničkim djelima ili publici. U konačnici, možemo zaključiti kako je Danto upravo analizom zamjedbenih analogona ili zamjedbeno nerazlučivih parnjaka postavio temelj za odgovor na ranije postavljeno pitanje u analogiji s filozofijom djelovanja: ako bi radnja predstavljala mehanički pokret plus neki x, umjetničko djelo bi predstavljalo materijalni predmet kao zamjedbenu podlogu i neki y. U tom bi smislu odgovoriti na pitanje o prirodi umjetničkoga djela značilo odgovoriti na pitanje što je taj navedeni y. Pokazano je kako Danto ne pristaje na izjednačavanje umjetničkoga djela i njegove materijalne osnove, tj. svih njegovih fizičkih karakteristika, te kako je analiza zamjedbenih analogona nužno dovela do odbacivanja protuprimjera koji bi doveli do takvoga izjednačavanja. Ontološko je razlikovanje umjetničkih i neumjetničkih predmeta pokazalo da je

⁶⁷ Štoviše, čak i na Goodmanovom tragu, tvrdi se kako Dantoova pozicija uopće nije lako branjiva i to ne zbog protuprimjera koji bi urušili Dantoovu analizu zamjedbeno nerazlučivih parnjaka, već zbog protuprimjera kojim se lako može pokazati kako nije sva umjetnost ovisna o materijalnoj osnovi. Drukčije rečeno, postoje umjetnička djela koja nemaju materijalnu osnovu. U ovaj se problem trenutno nećemo upuštati, a i napomenuto je kako će zbog specifičnog ontološkog statusa književnosti i glazbe te problema koji se analizira u prvom planu biti vizualna umjetnost. O nematerijalnosti dramskih izvedbi, glazbe i književnosti vidjeti u Sartwell, Crispin, »Aesthetic Dualism and The Transfiguration of the Commonplace«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 46, No. 4 (Summer, 1988), str. 461-467.

pitanje definicije umjetničkih djela postalo nužno jer se njihovo raspoznavanje više ne može izvršiti ni intuitivno ni uz pomoć zauzimanja različitih stavova. Stoga je sljedeći korak nužan u potpunom izvođenju Dantoove definicije umjetnosti analiza i odgovor što predstavlja taj y. Analiza daljnjih Dantoovih izvoda pokazat će da je za njega navedeni y razlikovni element koji predstavlja teorija umjetnosti.

1.2. Teorija umjetnosti kao kriterij razlikovanja Dantoovih analogona

Analiza zamjedbeno nerazlučivih parnjaka i njihovo ontološko diferenciranje za Dantoa su završeni pitanjem o kriteriju razlikovanja umjetničkih i neumjetničkih predmeta. Ukoliko su oni međusobno zamjedbeno identični u svojoj materijalnoj osnovi, tj. svim fizičkim karakteristikama, a pokazano je da jesu ili da je barem zamislivo kako bi mogli biti, onda se kriterij njihovog razlikovanja ne može pronaći u njihovim materijalnim ili formalnim svojstvima. Stoga moramo odbaciti strogo realističko tumačenje:

»Upravo u tom smislu želim reći da tvrdnja fizikalista pigmenta, čovjeka koji je u boji *per se* otkrio smisao umjetnosti, ne govori isto što govori filistar kad kaže „To je crna i bijela boja i ništa više“. On čak i ne izriče tautologiju kad kaže da je ova crna boja – crna boja. Umjesto toga on pomoću glagola „jest“ vrši umjetničku identifikaciju, ostajući tako unutar idioma umjetnosti.«⁶⁸

Identifikacija predmeta kao umjetničkoga djela pomoću sintagme »jest umjetničko djelo« za Dantoa nije samo lingvistički čin, već i logički postupak kojim se svjesno pristaje na identifikaciju nekog predmeta kao umjetničkog:

»Kod samosvjesnih subjekata to podrazumijeva sudjelovanje u svijetu umjetnosti, spremnost da se uživimo u doslovnu neistinu.«⁶⁹

Spremni smo za neki x opravdano vjerovati da jest umjetničko djelo na temelju nužnih i dovoljnih razloga koje možemo utvrditi unutar ontološkog razmatranja umjetničkog djela, odnosno na temelju onih razloga zbog kojih smo spremni pristati na doslovnu neistinu. Uvjet da takvo

⁶⁸ Danto, A. C., *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, str. 191.

⁶⁹ Ibid., str. 178.

opravdano vjerovanje bude i istinito, ukoliko se držimo tradicionalne definicije znanja, naše je tumačenje:

»U nekom pogledu granice tumačenja jesu granice znanja, što je u velikoj mjeri slično načinu na koji i granice mašte jesu granice našeg znanja.«⁷⁰

Ne ulazeći u razmatranje odnosa mašte i znanja, još je jednom utvrđena važnost tumačenja ili interpretacije za Dantoovu teoriju.⁷¹ S obzirom da je već utvrđeno da nije riječ o bilo kojoj mogućoj interpretaciji valja istaknuti upravo takav Dantoov stav i izvod:

»Sliku možete nazvati kako god želite, no ne možete je tumačiti kako god želite, ne ukoliko stoji argument da su granice znanja ujedno i granice tumačenja.«⁷²

Sažeto rečeno, spoznaju predmeta kao umjetničkog moguće je izvršiti ukoliko za to postoje nužni i dovoljni razlozi, a znanje o tome da neki x slijedom toga jest umjetničko djelo ujedno tvori granice naših mogućih tumačenja. Jednako tako, naše tumačenje osigurava identifikaciju djela kao umjetničkog, odnosno, naše vrednovanje, iskaze i predikate o umjetničkim djelima čini istinitima i primjenjivima za umjetnička djela:

»Identifikacija djela, njegovo strukturiranje, njegov doživljaj i vrednovanje ovisni su o tumačenju i očituju se u načinu na koji govorimo o djelima, a koji je potpuno različit od jezika kojim opisujemo upotrebne stvari.«⁷³

Dakako, pristajanje na samo postojanje takve jezične razlike u slučaju zamjedbeno nerazlučivih parnjaka ne znači i opravdanje uvođenja takve razlike. Vratimo li se na početnu Dantoovu tvrdnju, ostaje upitnim što je razlog razlikovanja realističkoga i potpuno eliminativističkoga iskaza. Da je riječ o različitim iskazima postaje jasno ukoliko izdvojimo činjenicu tautološke i netautološke prirode tih dvaju iskaza. Budući da ti iskazi formalno mogu biti identični, naime da je crna boja naprosto crna boja, a da ih je istovremeno moguće različito istinitosno vrednovati te da u smislu tog vrednovanja ne predstavljaju istovrijedne iskaze, jedina preostala mogućnost je da se njihova razlika krije u tome o čemu govore. Tautološki iskaz o crnoj boji, koliko god zbog svoje pretjerane

⁷⁰ Ibid., str. 180.

⁷¹ Slične pozicije mogu se pronaći i npr. u teoriji književnosti. Jedna od njih je pozicija Wolfganga Isera koji, pozivajući se na Jaussov pojam »horizonta očekivanja« i Teoriju recepcije, ključnu ulogu u razumijevanju teksta dodjeljuje čitatelju kao »lutajućem motrištu«, odnosno subjektu koji je u konstantnom procesu modificiranja očekivanja i značenja književnoga umjetničkoga djela. Usporedi u Iser, Wolfgang »Lutajuće motrište i čitateljska svijest« u Biti, Vladimir (ur.), *Suvremena teorija pripovijedanja*, Globus, Zagreb, 1992, str. 157-177.

⁷² Ibid., str. 185.

⁷³ Božićević, V., »Filozofija umjetnosti Arthura Dantoa«, u: Danto, A. C., *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, str. 313.

informativnosti bio besmislen o neumjetničkim predmetima, ni na koji način nije identificirajući iskaz o umjetničkom djelu, dok je realistički iskaz onaj koji, za Dantoa i njegovo neprihvatanje same materijalnosti kao odredbeno dovoljne za umjetničko djelo, na pogrešan način identificira umjetničko djelo. No unatoč tome što je kao identificirajući iskaz pogrešan, prema Dantou on pripada sasvim drukčijoj vrsti iskaza, naime onih iskaza koji su primjenjivi na umjetnička djela. Takvi iskazi, makar bili i pogrešni, za jezik umjetnosti nisu besmisleni. Upravo zbog toga Danto o tvrdnji zastupnika realizma zaključuje da:

»On ustvari govori kako je, u odnosu na *teoriju* o tome što je umjetnost pogrešna cijela jedna klasa drugačijih klasifikacija. Da bi se nešto uopće vidjelo kao umjetnost ne traži se ništa manje od toga, traži se atmosfera teorije umjetnosti, znanje o povijesti umjetnosti. Umjetnost je ona vrsta stvari čije postojanje ovisi o teorijama; bez teorija umjetnosti crna je boja samo crna boja i ništa više.«⁷⁴

To je drugo tumačenje početnog Dantoovog argumenta kojim je moguće opravdati uvođenje jezične razlike između zamjedbno nerazlučivih parnjaka i koja povratno ukazuje na njihov različit ontološki status. Time smo ujedno došli i do za Dantoa ključnog elementa razlikovanja zamjedbno nerazlučivih parnjaka, naime do teorije umjetnosti kao kriterija razlikovanja.

Oba do sada analizirana ključna elementa definicije umjetnosti za Dantoa dio su najranijeg pokušaja njenog konstruiranja. Naime, kako Danto često ističe,⁷⁵ šezdesete godine prethodnog stoljeća bile su u smislu zahtijevanja nove definicije ključne jer je, zajedno s avangardnim umjetničkim praksama s početka 20. stoljeća došlo do ukidanja razlike između umjetničkih i neumjetničkih predmeta, obezvređivanja svega čime je filozofija umjetnosti nastojala objasniti takve umjetničke pojave i ukazivanja na potpunu nemoć estetike kao tradicionalne filozofske discipline da o novim umjetničkim djelima išta smisleno kaže. Upravo je u tom periodu, koji je obilježen atmosferom teorije umjetnosti nastao i Dantoov utjecajan članak *Umjetnički svijet*, a koji će potaknuti i razvoj Dickiejeve Institucijske teorije. U tom prvom koraku određenja umjetnosti Danto o teoriji umjetnosti govori kao o nužnom elementu prepoznavanja umjetničkih djela uopće:

»Ali razlikovanje umjetničkih djela i ostalih predmeta nije tako jednostavna stvar, čak ni za izvorne govornike, i u ovo vrijeme mogli bismo ne biti svjesni da smo u području umjetnosti bez teorije umjetnosti koja bi nam to rekla. Dio razloga za to leži u činjenici što je to područje izgrađeno na svojstvima teorija umjetnosti pa se tako jedan od načina

⁷⁴ Danto, A. C., *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, str. 191.

⁷⁵ Usporedi u Danto, A. C., »Predgovor hrvatskom izdanju«, u: Danto, Arthur C., *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, str. IX-XII i Danto, A. C., *Nasilje nad ljepotom. Estetika i pojam umjetnosti*, str. 13-19.

upotrebe teorija, uz dodatak da nam pomogne razlikovati umjetnost od ostaloga, sastoji u činjenju umjetnosti mogućom.«⁷⁶

Osim što se referira na već spomenuto razdoblje u kojemu je došlo do takvih promjena u umjetnosti da se zahtijeva nova definicija koja bi odredila što umjetnost uopće jest, Danto navodi ulogu jezika te dva određenja uloge teorija umjetnosti.

Prvo je određenje odgovor na pitanje o razlikovnom elementu pomoću kojega određujemo pripada li neki predmet klasi umjetničkih djela ili klasi neumjetničkih predmeta, a što je posebno važno u slučaju vizualno identičnih predmeta koji su postali mogući od avangarde naovamo. U tom je smislu teorija umjetnosti odgovor na pitanje postavljeno u prethodnom poglavlju u analogiji s teorijom djelovanja, naime, upravo je teorija umjetnosti ono što je dodano materijalnoj osnovi umjetničkih djela. Stoga, sama materijalna osnova predmeta ne može biti dovoljna za tumačenje ukoliko se radi o predmetu za koji se želi reći da je umjetnički, a takav izvod vrijedi i za ona umjetnička djela koja od konzumenta traže da obrate pozornost upravo na njihovu materijalnost:

»Takav odmak od sadržaja, međutim, moguć je samo pod pretpostavkom da je djelo već uvršteno u klasu semantičkih entiteta, da za njega pitanje o čemu je ima smisla te da je utoliko moguć smislen negativan odgovor. Postavljanje tog pitanja u slučaju realnih stvari naprosto je besmisleno.«⁷⁷

Drugim riječima, obraćanje pozornosti na materijalnost predmeta moguće je u slučaju umjetničkih i neumjetničkih predmeta. Međutim, tumačenje njihove materijalnosti nije iste vrste. Iako bismo njihovu materijalnost mogli tumačiti i vrednovati s obzirom na neku zamišljenu pragmatičnu svrhu ili funkciju, još uvijek ne bismo izvršili ispravnu identifikaciju tih predmeta. U slučaju umjetničkih djela, njihova bi materijalnost potpala pod interpretaciju ili tumačenje s obzirom na neku teoriju umjetnosti. Drugim riječima, postojala bi svojevrсна uputa o odmicanju od sadržaja i usmjerenosti na materijalnost te pretpostavka prvenstva semantičkog određenja predmeta. Dapače, upravo bi uputa o usmjeravanju pažnje na materijalnost predmeta bila već dovoljna indikacija da se ne može raditi o neumjetničkom predmetu, a intencija avangardnih umjetnika da prekinu s tradicijom vrednovanja umjetnosti na temelju formalnih svojstava upućivala bi na činjenicu da predmet stoji u nekoj vrsti odnosa spram umjetničke tradicije i umjetničkih djela. Semantičko bi prvenstvo,

⁷⁶ Danto, Arthur C., »The Artworld«, *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting. (October 15, 1964), str. 571-584, ovdje str. 572.

⁷⁷ Božićević, V., »Filozofija umjetnosti Arthura Dantoa«, u: Danto, A. C., *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, str. 310.

također, podrazumijevalo da predmet već jest o nečemu, tj. da nešto zastupa ili reprezentira, a što je, kako će se dodatno pokazati, jedan od nužnih uvjeta bivanja umjetničkim djelom u Dantoovoj definiciji koja se ne može odnositi na neumjetničke predmete. Ukoliko tvrdimo da predmet jest o nečemu, prema Dantovom tumačenju koje je ranije izneseno, vraćamo se u područje umjetničkoga jezika za koji iskazi o umjetničkim djelima mogu biti istiniti ili neistiniti, ali ne i besmisleni, stoga je tvrdnja da umjetničko djelo jest o nečemu, a neumjetničko djelo nije, a priori smisljena i istinita. Jedina mogućnost neistinitog iskaza krije se u tome da eventualno neispravno protumačimo o čemu umjetničko djelo uistinu jest, a u čemu nas ograničavaju moguće interpretacije s obzirom na teoriju umjetnosti. Prema tome, uvrštavanje ili neuvrštavanje nekog predmeta u klasu semantičkih predmeta, preduvjet je ispravnog tumačenja materijalnosti predmeta, formiranja ispravnog jezika i primjene iskaza i predikata smislenih za pojedine predmete. Ono je, također, preduvjet vrednovanja kao funkcije tumačenja umjetničkih djela.⁷⁸ Na taj način ponovo vršimo identifikaciju predmeta koja ima logičko prvenstvo pred ostalim navedenim elementima.

Drugo Dantoovo određenje teorije umjetnosti jest njeno svojstvo da umjetnost uopće čini mogućom. S obzirom na to, teorija umjetnosti u njegovoj definiciji ne predstavlja samo kriterij razlikovanja zamjedbeno nerazlučivih parnjaka, nego i konstitutivni element umjetnosti:

»Umjetnički se proboj sastoji, pretpostavljam, u mogućnosti dodavanja stupca matrici. Tada umjetnici, s većom ili manjom površnošću, zauzimaju time otvorene pozicije: ovo je izvanredna značajka suvremene umjetnosti, i za one neupoznate s matricom teško je, a možda i nemoguće, prepoznati određene pozicije kao umjetnička djela. Niti bi ti predmeti bili prepoznati kao umjetnička djela bez teorija i povijesti Umjetničkoga svijeta.«⁷⁹

Stoga su upravo teorija i povijest, odnosi i pozicije koje se otvaraju unutar onoga što Danto naziva Umjetničkim svijetom odredbene za pojam umjetnosti. Drukčije rečeno, sva spomenuta relacijska svojstva koja umjetnička djela imaju i na kojima se temelje proizlaze upravo iz umjetničkoga svijeta. Nije teško zaključiti zašto se teorija i povijest umjetnosti u Dantoovoj definiciji uzimaju kao nužni uvjeti te zašto je, zbog *umjetničkoga svijeta* Dantoovu definiciju moguće svrstati u institucijske teorije.⁸⁰

⁷⁸ Usporedi u Danto, A. C., *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, str. 160.

⁷⁹ Danto, A. C., »The Artworld«, str. 584.

⁸⁰ Upravo se spomenute karakteristike definicije često navode kao bitno institucionalne. Detaljnija analiza Dantoove definicije uslijedit će u pregledu tradicionalnih i suvremenih definicija umjetnosti, a usporedba i suprotstavljanje Dantoove i Dickijeve teorije pa i u smislu pripadnosti institucionalnim teorijama različitoga tipa bit će analizirano

Još je jedno moguće tumačenje važnosti teorije umjetnosti za konstituciju umjetnosti uopće. Govoreći o jeziku umjetnosti u kojemu bi naši iskazi o umjetničkim djelima mogli biti istiniti ili neistiniti, važno je razlikovati jezik umjetnosti koji je primjenjiv na umjetnička djela jednom kada su ona takvima određena i našu uporabu prirodnog jezika u kojemu baratamo jezičnim konceptima pa i takvim konceptima kao što su umjetnost i umjetnička djela:

»Naša je upotreba pojma ono što teorija, navodno, treba uhvatiti, ali mi bismo trebali moći (...) „odvojiti umjetnička djela od onih koja to nisu zato što...znamo kako ispravno upotrijebiti riječ „umjetnost“ i primijeniti frazu „umjetničko djelo“. U tom smislu teorije (...) ističu ono što već znamo, rječite su refleksije stvarne lingvističke prakse koju smo savladali.«⁸¹

Ovakvo tumačenje u prvi plan ističe naše korištenje jezičnih koncepata koji bi, kada bi takvo tumačenje bilo prihvaćeno, logički i epistemološki prethodili bilo kakvoj teoriji umjetnosti, a sama bi teorija umjetnosti samo objašnjavala ono što već intuitivno znamo i na što primjenjujemo jezične koncepte koje smo svladali. No za Dantoa takva je pozicija neprihvatljiva, stoga je obrnuta pozicija, naime logičkog i epistemološkog prvenstva teorije umjetnosti kako je kod Dantoa izvedena, nužna da bismo uopće mogli ispravno primijeniti lingvističke koncepte poput umjetnosti i umjetničkih djela. Kako je pokazano u primjerima vizualno identičnih predmeta koji su s avangardnom umjetnošću postali mogući i zamislivi te izvodu o opravdanju teorije umjetnosti kao razlikovnog i odredbenog elementa, naše intuitivno raspoznavanje umjetničkih i neumjetničkih predmeta te lingvistička kompetencija nedovoljni su da bi se umjetnost definirala. Ipak, Dantoova se teorija suočava s tvrdnjama da su naše intuicije još uvijek sasvim dovoljne da bismo odredili što su umjetnička djela te da nam zbog njih nikakva definicija ustanovljena na nužnim i dovoljnim razlozima nije potrebna bilo da se oslanjamo na neki prototip umjetničkoga djela⁸² bilo da nam materijalne karakteristike predmeta i dalje predstavljaju dovoljan temelj procjene da nešto jest umjetničko djelo.⁸³ Međutim, zamjenu nužnih i dovoljnih razloga, a onda i Dantoovu definiciju našim intuicijama u prepoznavanju umjetničkih djela valja odbaciti.

posebno. Usporedi u Adajian, T., »The Definition of Art«, na <https://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/art-definition/>. Pristup 3. svibnja 2018.

⁸¹ Danto, A. C., »The Artworld«, str. 572.

⁸² Usporedi u Adajian, Thomas, »On the Prototype Theory of Concepts and the Definition of Art«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 63, No. 3 (Summer, 2005), str. 231-236.

⁸³ Usporedi u Woodruff, David M., »On Behalf of the Barbarian: Fending off the Onslaught of Those Who Include Historical Properties as Constituents of Artworks«, *The Journal of Aesthetics Education*, Vol. 36, No. 1 (Spring, 2002), str. 111-115.

Nedovoljnost intuicije da odredi umjetnička djela, iako drukčije postavljena, može se pokazati i iz teorija suprotstavljenih Dantoovoj. Kritizirajući Dantoa i institucijske definicije iz pozicije estetičkog funkcionalizma, Nick Zangwill također odbacuje intuicije o umjetničkim djelima kao odredbeno nedovoljne:

»Imamo *intuicije* o određenim slučajevima i te su intuicije važne. Ali intuicije se razlikuju. Često uviđam da se moje intuicije razlikuju od institucionalnih teoretičara ili teoretičara umjetničkoga svijeta (poput Dickieja i Dantoa). (...) Ispravnost ili neispravnost mojih intuicija nije osobito važna. (...) Ne postoji čvrsto intuicijsko dno.«⁸⁴

Osim što se poziva na različitost intuicija, Zangwill ih veže upravo uz teoriju koja se zastupa i koja je bliža subjektu koji prosuđuje o umjetničkim djelima. Međutim, posebna je kritika upućena upravo institucionalnim teorijama u koju svrstava i Dantoa, a poglavito zbog umjetničkoga svijeta kako je već istaknuto i objašnjeno. Institucionalne su teorije za njega ekstenzijske metodologije⁸⁵ kojima se služe prije svega suvremeni teoretičari umjetnosti ne bi li povezali teorije umjetnosti s onim što naziva neurednim činjenicama umjetnosti, a do čega je došlo upravo od avangarde naovamo. Ukoliko je riječ o ekstenzijskim teorijama, intuicije koje mogu imati oni koji ih podržavaju korumpirane su upravo činjenicom prisutnosti teorije i prenamaglašavanjem njene važnosti:

»Intuicije institucijskih teoretičara i teoretičara umjetničkoga svijeta, tvrdim, korumpirane su teorijom. Moje su, pretpostavljam, drukčije korumpirane. Ali tim je više razloga da se ne pozivamo na intuicije o slučajevima.«⁸⁶

Bez obzira na posebnu kritiku institucionalnih teorija i utjecaja teorije na intuicije, jasno je kako su, prema ovim tvrdnjama, intuicije općenito podložne svojevrstnom iskrivljavanju i partikularnim objašnjenjima pa se stoga ne mogu smatrati pouzdanima ni općevažecima. Konkluzija je, dakle, jednostavna – intuicije su nedovoljne da bismo njima nastavili vršiti identifikaciju umjetničkih djela, a čiji bi eksternalni znak bila upravo primjena lingvističkih koncepata. Zangwilov prigovor ekstenzijskim metodologijama o odbacivanju apriorizma,⁸⁷ tj. izgradnji teorije bez pozivanja na njenu ekstenziju izvan samih umjetničkih djela opravdan je u slučaju institucijskih teorija, a onda

⁸⁴ Zangwill, Nick, »Groundrules in the Philosophy of Art«, *Philosophy*, Vol. 70, No. 274 (October, 1995), str. 533-544, ovdje str. 534.

⁸⁵ Usporedi u *ibid.*, str. 533-544.

⁸⁶ *Ibid.*, str. 534.

⁸⁷ Zangwill prvenstveno smatra da se suvremene teorije umjetnosti potpuno oslanjaju na pojmove poput umjetničkoga svijeta, konteksta i slično jer se nužni i dovoljni razlozi koje nude pokazuju u neskladu s promjenama u umjetnosti koje su se odvile od avangarde naovamo. Usporedi u *ibid.*, str. 533.

i Dantoove teorije. Uglavljeno u argument o povijesnosti umjetnosti, o kojemu će posebno biti riječi kasnije, opravdanje Dantoove pozicije može se ukratko naznačiti:

»Odgovor na to pitanje mora djelomice biti povijesnog karaktera. Nije sve u svako doba moguće, kao što je pisao Heinrich Wölfflin, podrazumijevajući da neka umjetnička djela jednostavno nisu kao umjetnička djela mogla biti ubačena u određena razdoblja povijesti umjetnosti, mada je moguće da su njima istovjetni predmeti mogli biti proizvedeni u tom razdoblju.«⁸⁸

Odbacivanje apriorizma u definiciji umjetnosti vezano je uz povijesnost same umjetnosti i nemogućnost da se neki predmet u svakom povijesnom dobu identificira kao umjetničko djelo. To je još jedan od razloga odbacivanja formalnih, intrinzičnih karakteristika koje predmet sadrži u svakom trenutku kao nužnih i dovoljnih uvjeta definicije.

Koristeći se analitičkim jezikom, mogli bismo reći kako predmetu *a* funkcija bivanja umjetničkim predmetom izražena predikatom *F* može u nekom trenutku *t*₁ ne pripadati, dok mu nekom drugom trenutku *t*₂ pripada. Temporalnost funkcije izražene predikatom *F* tako poništava moguću kontradikciju, ističe povijesnu dimenziju umjetničkog djela te kao odredbena postavlja relacijska svojstva umjesto formalnih ili intrinzičnih svojstava dostupnih promatraču u svakom trenutku. Na taj je način za Dantoa definicija umjetnosti moguća tek u trenutku kada smo sigurni čemu je sve moguće pridati navedeni predikat *F* te izdržava Zangwillov prigovor uz još jedan uvjet. Naime potrebno je pokazati da je neki predmet *s* obzirom na opreku umjetnički – neumjetnički uistinu moguće različito identificirati u različitim trenutcima, a pri tome se ne pozvati na intuiciju koja je odbačena kao nepouzdana. U tom se smislu Danto poziva na avangardna umjetnička djela za koja vrijedi da su različito identificirana i time nudi neki oblik empirijskog dokaza za svoju tvrdnju.⁸⁹ No već i Dantoova tvrdnja o kontekstualnosti, povijesnosti umjetnosti, i uspostavljanju relacija spram drugih umjetničkih djela za neke autore predstavlja oslanjanje na intuiciju, a filozofija umjetnosti područje koje se ne može osloniti na čvrstu teoriju. Iz toga slijedi zamjerka kako

⁸⁸ Danto, A. C., *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, str. 63.

⁸⁹ Pri ovom dokazu ostaje problematičnom činjenica da se intuicije različitih teoretičara i dalje ne slažu, uglavnom u tzv. »teškim slučajevima« kakve predstavljaju prije svega avangardna (umjetnička) djela, popularna umjetnost i glazba. Pri tome se intuicije teoretičara dodatno razlikuju od intuicija nestručnjaka koje npr. Carroll odbacuje kao nepotrebne, a koncept umjetnosti ne smatra empirijskim pitanjem. Usporedi u Monseré, Annelies, »Experimental Philosophy and Intuitions on What Is Art and What is Not«, *Teorema: Revista Internacional de Filosofía*, Vol. 34, No. 3, La intuición: enfoques analíticos, fenomenológicos y experimentales / Intuition: Analytic, Phenomenological and Experimental Approaches (2015), str. 159-176, ovdje str. 164-165 i u Kamber, Richard, »Experimental Philosophy of Art«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 69, No. 2 (SPRING 2011), str. 197-208, ovdje str. 197-198.

filozofija umjetnosti nije pronašla zajedničku teoriju koja bi predstavljala konsenzus svih teorija te se predlaže eksperimentalna filozofija umjetnosti.⁹⁰ Takva bi eksperimentalna filozofija⁹¹ umjetnosti empirijski trebala pokazati što se smatra umjetničkim djelima, a što ne. Međutim ostaje nejasno zašto bi u filozofiji umjetnosti trebala postojati teorija koja bi predstavljala konsenzus, naime, moguće je tvrditi kako su neke teorije naprosto pogrešne i odbačene ili se ne mogu odnositi čak ni na neke predmete za koje je empirijski moguće utvrditi da ih recipijenti barem na neki način smatraju umjetničkim djelima.

Dalje, budući da su dobrim dijelom fundamentalno različite, nemoguće je utvrditi koje bi teorije trebale biti uključene, a koje ne⁹² te bi li njihovo konjunktivno ili disjunktivno povezivanje stvorilo ikakvu koherentnu teoriju.⁹³ Konačno, nije jasno zašto bi se baš u filozofiji umjetnosti zahtijevala nadređena teorija koja bi predstavljala konsenzus postojećih teorija umjetnosti umjesto postojanja više međusobno suprotstavljenih pa i isključujućih teorija. U tom smislu filozofija umjetnosti ne bi predstavljala nikakvo radikalno odstupanje od drugih filozofskih ili znanstvenih disciplina. Stoga se eksperimentalna analiza u Dantoovoj definiciji može odbaciti iz dva razloga, a na mjesto u traženoj definiciji umjetnosti umjesto empirijskih ispitivanja ipak dolazi teorija. Odbacivanje umjerenije pozicije eksperimentalne analize utemeljeno je na utvrđenoj razlici među intuicijama pa se ona naprosto pokazuje suvišnom. Ekstremna pozicija, pak, pokazuje da se uopće ne može nositi s logički dopustivim zamjedbeno nerazlučivim parnjacima ili s predloženim umjetničkim

⁹⁰ Usporedi u ibid., str. 165.

⁹¹ Možemo govoriti i o različitim ekperimentalnim analizama. U tom bismo slučaju mogli zauzeti mekšu poziciju tzv. pozitivnih programa koji bi ispitivali predteorijske intuicije i na taj način kao dodatna raspoloživa metoda unapređivali teorijsku ili konceptualnu analizu. Također, mogli bismo zauzeti i tvrdu, radikalnu poziciju tzv. negativnih programa koji odbacuju intuicije i ne smatraju da se teorijska analiza može unaprijediti budući da ovisi upravo o intuicijama. Usporedi u ibid., str. 162-163. Budući da je gotovo jednoznačno pokazano kako se intuicije radikalno razlikuju, umjerena se pozicija odbacuje jer ne može doprinijeti svojim rezultatima. U vezi s tim odbacuje se i pravilna uporaba koncepta i njegovo lingvističko formuliranje te je jasno da teorija mora prethoditi lingvističkoj uporabi kompetentnih govornika. Usporedi u ibid., str. 170.

⁹² Moguće je tvrditi kako se radi o, Kuhnovski rečeno, nezrelim znanstvenim pokušajima koje prije svega karakterizira nedostatak konsenzusa i postojanje potpuno oprečnih teorija od kojih ni jednu ne možemo uzeti kao kandidata za paradigmu, a može ih snažno karakterizirati i metafizička pozadina kao što je to slučaj s teorijom oponašanja, a koja snažno ovisi o složenom setu međusobno isprepletenih metafizičkih i epistemoloških stavova. Usporedi u Bird, Alexander, »Thomas Kuhn«, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2013 Edition), Edward N. Zalta (ur.), na <https://plato.stanford.edu/archives/fall2013/entries/thomas-kuhn/>. Pristup 5. svibnja 2018.

⁹³ Sličan se prigovor upućuje npr. historijskim definicijama umjetnosti, pogotovo u slučaju historijskih narativa kakve zastupa Carroll. Prigovor se sastoji u pitanju o tome koji je narativ ispravan s obzirom na činjenicu da postoje različiti historijski narativi s obzirom na civilizacijsku pripadnost, a problem se dodatno proširuje ukoliko kao dio misaonog eksperimenta kao moguće prihvatimo i umjetnosti koje ne bi bila zemaljskog podrijetla. U tom bismo slučaju nužno reducirali narative na jedan arbitrarno ispravan ili bi se zahtijevala supra-historijska definicija koja bi ih sve mogla obuhvatiti, ali i koja bi izgubila koherentnost. Usporedi u Adajian, T., »The Definition of Art«, na <https://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/art-definition/>. Pristup 3. svibnja 2018.

predmetima u misaonim eksperimentima. Razlog tome je što se o hipotetičkim umjetničkim djelima empirijski ništa ne može utvrditi iako nipošto nisu nevažna za teoriju umjetnosti:

»To je umjetnost bez „mjesta“ i bez „fakture“. Ali, iako je takva vrsta umjetnosti nestvarna i (još) ne može biti uključena u ankete, nagrađena i kupljena, ipak može imati velik utjecaj na teoriju umjetnosti i profesionalno rasuđivanje o umjetnosti. Zapravo, to je jedna od najistaknutijih teorija umjetnosti našega vremena koja je implicitno bazirana na konceptu ovakvog tipa nestvarne umjetnosti.«⁹⁴

Iako još uvijek nije poznato da se hipotetička umjetnička djela uistinu kupuju ili nagrađuju, promjena te činjenice ne bi morala utjecati na samu teoriju umjetnosti ili promjenu definicije. Zastupnici eksperimentalne analize u umjetnosti mogli bi se pozvati na argument kojim odbijaju Dantoove zamišljene primjere:

»Ipak, miješanju stvarnosti i fikcije nema mjesta u ozbiljnoj znanosti i po mome mišljenju morali bismo biti oprezni kada to uvodimo u razmatranja o umjetnosti. Gdje bismo završili kada bi zoologijska klasifikacija sadržavala fikcionalne životinje poput jednoroga i Milka krava? Jednako je – smatram – s umjetnošću.«⁹⁵

Ovakav prigovor, ipak, treba biti odbačen iz nekoliko razloga. Prvo, filozofija nije istovjetna prirodnim znanostima, stoga se logički dopustivi primjeri čine problematičnim samo za eksperimentalnu analizu koja za svoju metodu nužno traži empirijske činjenice. Drugo, zoologijska klasifikacija ne sadržava fikcionalne životinje kao što ni teorija umjetnosti sama po sebi ne sadrži fikcionalna umjetnička djela i, treće, obje bi mogle uključiti zamišljene primjere jer bi se u suprotnom mogle pokazati neodrživima. Utoliko se umjetnička djela kao empirijske činjenice ne pojavljuju kao isključivi objekt definiranja, definicija koja se želi održati i ne biti zamijenjena nekom novom u obzir mora uzeti i logički dopustive primjere kakve navodi Danto, a koji bi se u suprotnom mogli pojaviti kao protuprimjeri i tako urušiti izgrađenu definiciju. Time se još jednom pokazuje primat teorije umjetnosti kako smo je postavili u ranijim izvodima. No osim što je uspostavio prvenstvo teorije umjetnosti koja omogućuje umjetnost kao takvu, Danto nudi i objašnjenje zašto se logički dopustivi i zamislivi slučajevi moraju prihvatiti i u analogiji sa znanstvenom metodom:

»Zamislimo da se otkriće cijele nove klase umjetničkih djela smatra analognim pronalasku cijele nove klase činjenica (...) kao nečega što je na teoretičarima da objasne. U znanosti, kao i drugdje, često dodajemo nove činjenice starim

⁹⁴ Selan, Jurij, »Who's Afraid of Picasso's Tie, or Do You See the Catch in Hypothetical Art?«, *Leonardo*, Vol. 41, No. 5 (2008), str. 536-537, ovdje str. 536.

⁹⁵ Ibid., str. 537.

teorijama uz pomoćne hipoteze što je dopustiv konzervativizam kada se teorija u pitanju smatra prevrijednom da bi se odbacila odjednom.«⁹⁶

Lako je primijetiti kako Danto ne razdvaja strogo samu metodu prirodne znanosti i filozofije umjetnosti unutar koje se želi izgraditi održiva teorija, čime se odbacuje kritika da prirodne znanosti i valjane, provjerljive teorije ne bi mogle uključivati hipotetske slučajeve i primjere kakve daje Danto. Također, pokazuje se da se ranije teorije umjetnosti ne želi olako odbaciti, barem ne dok god je pomoću njih moguće objasniti nove klase umjetničkih djela. Kao primjer takve, vrijedne teorije koju ne treba olako odbaciti, Danto navodi mimetičku teoriju umjetnosti⁹⁷ prema kojoj su umjetnička djela oponašanje stvarnoga svijeta. Međutim, kako je pokazano, upravo avangardna umjetnička djela onemogućuju do tada postojećim teorijama da objasne takvu, novu klasu umjetničkih predmeta. Drugim riječima, činjenica o postojanju ili zamislivosti zamjedbeno nerazlučivih parnjaka, odnosno materijalnoj identičnosti umjetničkih i neumjetničkih predmeta vodi do urušavanja postojećih i nužnosti izgradnje novih teorija i definicija koje bi u sebi sadržavale i one elemente koje su prethodne teorije mogle objasniti:

»Pretpostavimo, sada, da ispitivanja pokazu da su te hipoteze neodržive, da ta teorija, sada nepopravljiva, mora biti zamijenjena. I izgrađuje se nova teorija, hvatajući što može od kompetencije prethodne teorije zajedno s do sada nepobitnim činjenicama.«⁹⁸

Ispitivanja koja navodi Danto, a koja pokazuju neodrživost hipoteza i nemogućnost popravljivanja prethodnih teorija upravo su njegova izvođenja zamjedbenih analogona. Uvjeti u kojima njegova teorija definira umjetnička djela bit će razloženi u daljnjim analizama, naročito u analizi nužnih i dovoljnih razloga kako ih navodi Danto.

Dantoovo odbacivanje prethodnih teorija koje ne mogu objasniti nove klase umjetničkih djela podrazumijeva svojevrsnu teorijsku revoluciju. Također usporedba sa znanstvenim teorijama i revolucijama nije slučajna. Ranije je naveden i objašnjen utjecaj Ernsta Gombricha, a naznačen je i utjecaj Thomasa Kuhna. Naime uvjeti zadržavanja ili odbacivanja neke teorije podsjećaju upravo na Kuhnove izvode o »normalnoj znanosti«⁹⁹ i »znanstvenoj revoluciji«¹⁰⁰.

⁹⁶ Danto, A. C., »The Artworld«, str. 572.

⁹⁷ Usporedi u ibid., str. 572.

⁹⁸ Ibid., str. 572-573.

⁹⁹ Usporedi u Kuhn, Thomas, *Struktura znanstvenih revolucija*, Naklada Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb, 2013, str. 24-36.

¹⁰⁰ Usporedi u ibid., str. 106-124.

Sažeto i pojednostavljeno, prema Kuhnovom tumačenju,¹⁰¹ znanost u njenoj zreloj fazi odlikuje izmjena »normalne znanosti« u kojoj su ključne teorije koje tvore disciplinarnu matricu čvrste i omogućuju kumulaciju rješenja te »znanstvenih revolucija« u kojima se matrica i teorije preispituju omogućavajući tako nova rješenja prije ponovnog vraćanja u stanje »normalne znanosti«. ¹⁰² Navodeći kao dva uvjeta da se nešto smatra paradigmom ili »normalnom znanošću« nepostojanje dovoljnoga prethodnoga uzora i otvorenost problema za daljnje rješavanje,¹⁰³ možemo zaključiti kako su teorije umjetnosti koje prethode Dantoovoj svojevrsne paradigme podložne propitivanju i koje su, prema njegovom shvaćanju, spremne za odbacivanje upravo zbog promjena koje su u umjetnost uveli već avangardni umjetnici. Naglasimo pritom da se prema Dantoovom shvaćanju teorije i definicije, kako umjetnosti tako i znanosti,¹⁰⁴ a u skladu s Kuhnovim stajalištem,¹⁰⁵ ne mogu smatrati neutralnim opisima:

»(...) te da su (...) opažajni pojmovi u znanosti do te mjere opterećeni teorijom da traganje za nekim neutralnim opisom koji bi podržao neko znanstveno objašnjenje kao idealno i bez predrasuda znači ništa manje no odricanje od mogućnosti znanstvenog rada uopće.«¹⁰⁶

Navedene promjene odgovaraju Kuhnovim krizama kao pokretačima revolucija i razlozima uspostave novih paradigmi, a slučajevi paradigmatičkih promjena u filozofiji umjetnosti mogu se usporediti s onima iz povijesti znanosti:

»Moguće je, razmišljajući na taj način, prikazati određene epizode u povijesti umjetnosti kao slične određenim epizodama u povijesti znanosti, gdje je provedena konceptualna revolucija (...) ili je barem široko rasprostranjena teorija na takav način da nestane sva koherencija.«¹⁰⁷

Međutim, za razliku od povijesnoga razvoja znanosti kod Kuhna do koje dolazi odbacivanjem starih i prihvatanjem novih paradigmi, povijesni se razvoj umjetnosti za Dantoa treba dovršiti. U

¹⁰¹ Pri tome valja napomenuti i postojanje brojnih kritika Kuhnovog shvaćanja znanstvenog progresa. Za neke od kritika vidi u Afrić, Vjekoslav, »Pogovor« u Kuhn, Thomas, *Struktura znanstvenih revolucija*, Naklada Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb, 2013, str. 230-242 te Bird, Alexander, »Thomas Kuhn« na <https://plato.stanford.edu/archives/fall2013/entries/thomas-kuhn/>. Pristup 5. svibnja 2018.

¹⁰² Usporedi u Bird, A., »Thomas Kuhn« na <https://plato.stanford.edu/archives/fall2013/entries/thomas-kuhn/>. Pristup 5. svibnja 2018.

¹⁰³ Kuhn, T., *Struktura znanstvenih revolucija*, str. 24.

¹⁰⁴ Sličan argument o uvijek prisutnoj interpretaciji u znanosti, ali i u teorijama umjetnosti možemo pronaći i kod zastupnika formalističke teorije umjetnost. Usporedi u Zangwill, N., »Groundrules in the Philosophy of Art«, str. 536.

¹⁰⁵ Kuhn tvrdi da teorije ili paradigme sadrže i vlastite rječnike pa i manipulativni aparat. Usporedi u Kuhn, T., *Struktura znanstvenih revolucija*, str. 162.

¹⁰⁶ Danto, A. C., *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, str. 176.

¹⁰⁷ Danto, A. C., »The Artworld«, str. 573.

tom je smislu Danto prešao zamišljenu granicu analitičke i kontinentalne filozofije te prihvatanjem Hegelove ideje o kraju povijesti¹⁰⁸ pokušao spriječiti nove revolucije u definiranju umjetnosti, a čime bi i njegova vlastita definicija bila izložena revolucionarnoj promjeni paradigmatškoga statusa.¹⁰⁹

Zaključno, možemo sažeti da je za Dantoa kriterij razlikovanja umjetničkih i neumjetničkih predmeta upravo teorija umjetnosti kako je i pokazano. Ona je preduvjet da bismo bilo koji predmet mogli uopće identificirati kao umjetnički,¹¹⁰ pripada joj specifičan jezik primjenjiv upravo na takvu klasu predmeta i za nju tvori domenu smislenih iskaza:

»Za naše je proučavanje stoga bitno da razumijemo narav teorije umjetnosti, koja je tako moćna stvar da izdvaja predmete iz realnog svijeta i čini ih dijelovima drugačijeg svijeta, *umjetničkog* svijeta, svijeta protumačenih stvari. Takva razmatranja pokazuju da postoji unutarnja povezanost između statusa umjetničkog djela i jezika kojim umjetnička djela identificiramo kao takva, zato što ništa nije umjetničko djelo bez nekog tumačenja koje ga kao takvog konstituira.«¹¹¹

No mogućnost da iskazi koji su primjenjivi na neku klasu predmeta budu neistiniti ili istiniti ujedno omogućuje i paradigmatške promjene koje vode do revolucija teorija umjetnosti usporedivih s pojedinim epizodama u povijesti i filozofiji znanosti. Odbacivanje starih paradigmi, odnosno teorija i definicija s pratećim pojmovnim pa i manipulativnim aparatom označava revolucije potaknute promjenama u praksi i potrebu redefiniranja. Prije negoli se pristupi analizi Dantoovom shvaćanju o mogućnosti dokidanja novih revolucija i osiguravanja vlastite paradigme, potrebno je pokazati i pokušati odbaciti argumente u prilog dvjema tezama, naime tezi da je umjetnost nemoguće ili nepotrebno definirati i tezi da već postoje stabilne definicije i teorije koje objašnjavaju fenomen umjetnosti te da Dantoova definicija ne donosi nikakvu novu teoriju ili paradigmu.

¹⁰⁸ Hegel, Georg Willhem Friedrich, *Fenomenologija duha*, Naprijed, Zagreb, 1987.

¹⁰⁹ Povijesnost umjetnosti te ideja njenoga razvoja i dovršetka u samotematizaciji i samorefleksiji bit će analizirana posebno kao zaseban element Dantoove definicije, naime, kao jedno od, kako je već navedeno i uz teoriju umjetnosti, ključnih mjesta umjetničkoga svijeta.

¹¹⁰ Logičko prvenstvo poznavanja teorije Danto pokazuje i u analogiji s drugim područjima, usporedi u Danto, A. C., *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, str. 176.

¹¹¹ Ibid., str. 191.

1.3. Skepticizam u definiranju umjetnosti

Jedan od mogućih problema s kojima se susreće Dantoov pokušaj definiranja umjetnosti jest skepsa o potrebi i uopće mogućnosti da se tako složen pojam definira.¹¹² Skeptička pozicija izložit će se u sedam osnovnih argumenata.¹¹³

Polazeći od vizualno identičnih predmeta, Danto izvodi analogiju s filozofijom djelovanja pomoću koje pokušava ustanoviti razliku između takvih parnjaka. Odbacujući mogućnost da ih se zamjedbeno razlikuje, Danto ispituje jedinu preostalu mogućnost, onu mentalnog uzrokovanja prema kojoj bi umjetničko djelo predstavljalo izraz uzrokovan nekim doživljajem ili osjećajem svoga tvorca:

»Ta teorija, naravno, ima teškoće pri razlikovanju umjetničkih djela od paradigmatičnih slučajeva stvari koje izražavaju osjećaje, a nisu umjetnička djela – kao što su suze, uzvici i grimase – pa budući da puko unutarnje javljanje nekog osjećaja ne može razlikovati umjetnička djela od jecaja, može se cijeliti nastojanje da se pronađe neka vanjska oznaka.«¹¹⁴

Objašnjenje umjetničkoga djela kao vanjskoga, vidljivoga, izraza unutarnjih mentalnih stanja, dakle, nije zadovoljavajuće. Stoga, valja zaključiti kako ne postoji nekakva unutarnja oznaka koja bi razlikovala navedene parnjake. S obzirom da su ti parnjaci zamjedbeno nerazlučivi, Danto zaključuje da se traženje neke vanjske oznake kao djelatnosti inherentne raznim oblicima formalizma može cijeliti, ali da se takva vanjska oznaka u mnogim slučajevima, a naročito u suvremenoj umjetnosti, ne može pronaći. Slijedom iznesenoga, Danto zaključuje kako je skepticizam u definiranju umjetnosti gotovo pa razumljiv, ali i neprihvatljiv kao konačan rezultat traženja definicije:

¹¹² Već izložen i objavljen kraći prikaz skeptičkih pozicija vidi u Kardum, Marko, »Umjetnost kao samorefleksija. Od Hegelova kraja povijesti do Dantoova kraja umjetnosti«, *Filozofska istraživanja*, Vol. 34, No. 3, siječanj 2015, str. 427-443, ovdje 428-431.

¹¹³ Dodane su i dvije pozicije koje su proizišle iz Wittgensteinovog argumenta o nepotrebnosti i nemogućnosti definicije. No, time se ne želi tvrditi kako su ovim pregledom iscrpljene sve skeptičke pozicije i argumenti niti da te pozicije i argumenti dolaze nužno izvan krugova filozofa i teoretičara umjetnosti. Jedna od takvih tvrdnji jest ona Ernsta Gombricha o nepostojanju umjetnosti, već samo umjetnika. Analizu tog stava vidi u Carrier, David, »Gombrich and Danto on Defining Art«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 54, No. 3 (Summer, 1996), str. 279-281.

¹¹⁴ Danto, A. C., *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, str. 9.

»Budući da crte koje razlučuju, čini se, nisu ni unutarnje ni vanjske, lako je suosjećati s početnim wittgensteinovskim odgovorom da je umjetnost nužno nepodložna definiciji i (s kasnijim, promišljenijim odgovorom) da je definiciju moguće izmudriti pomoću institucionalnih faktora.«¹¹⁵

Institucionalni faktori analizirat će se posebno, a skeptička pozicija u duhu Wittgensteina može se dodatno proširiti. Naime mnoge se definicije umjetnosti ne mogu odvojiti od svoga šireg konteksta, odnosno metafizičkoga i epistemološkoga sklopa u kojemu su ukorijenjene:

»Svaka tradicionalna definicija stoji u (različitom) bliskom i zamršenom položaju spram ostalih kompleksno povezanih dijelova sistema – epistemologiji, ontologiji, teoriji vrijednosti, filozofiji uma itd. Iz tog je razloga istovremeno teško i pogrešno izdvojiti ih i promatrati izolirano.«¹¹⁶

S obzirom na to, moguće je tvrditi kako kriza tradicionalnih metafizičkih i epistemoloških teorija nužno prenosi postojeće probleme vlastitoga polja i na definicije umjetnosti koje se oslanjaju na takve teorije.¹¹⁷ Protuargument ovako radikalnom wittgenštajnovskom stavu sadržan je u samoj početnoj tvrdnji, naime, ukoliko takva kriza postoji, ona se nužno veže uz tradicionalne definicije koje se u Dantoovoj teoriji odbacuju i pokazuju nedovoljnima. Dokaz je tome i argumentacija kakvu izvodi Benjamin Tilghman:

»Poteškoća s tim teorijama nije ta da su preširoke ili preuske, da uzimaju u obzir previše onoga što nije umjetnost ili izostavljaju ono što jest; problem je ili to što su toliko netolerantno maglovite da odgovaraju svačemu pa i ničemu ili to što su dijelovi neke općenitije filozofske teorije čija je spoznatljivost poprilično upitna.«¹¹⁸

Prema ovome bi objašnjenju upitnost filozofskih teorija dovela i do problematičnosti samih definicija umjetnosti. No, da bi argument i njegovo odbacivanje bili potpuni, važno je naglasiti kako se Tilghman referira na tradicionalne definicije koje počivaju na jednom svojstvu,¹¹⁹ a koje Danto odbacuje kao neodgovarajuće za promjene u umjetnosti koje su uslijedile nakon radikalno drukčijih umjetničkih praksi od avangarde naovamo. Detaljniji prikaz tradicionalnih definicija i razloga njihovog odbacivanja uslijedit će nakon odbacivanja skeptičkoga argumenta. Još jedan argument, ovoga puta argument samog Wittgensteina, ističe i Danto u pokušaju izgradnje vlastite

¹¹⁵ Ibid., str. 9.

¹¹⁶ Adajian, T., »The Definition of Art«, na <https://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/art-definition/>. Pristup 7. svibnja 2018.

¹¹⁷ Usporedi u ibid.

¹¹⁸ Tilghman, Benjamin, R., »Wittgenstein, Games and Art«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 31, No. 4, (Summer, 1973), str. 517-524, ovdje str. 521.

¹¹⁹ Tilghman navodi upravo tradicionalne teorije koje će se kasnije odbaciti zbog neprihvatljivosti njihovog utemeljenja na jednom esencijalnom svojstvu, imitaciji, ekspresiji ili formalnim karakteristikama. Usporedi u ibid., str. 521.

teorije. Naime, Danto polazi od Wittgensteinove teze da umjetnost čini vrstu kao »logički homogen skup predmeta«¹²⁰ te da članovi takvoga skupa nužno moraju dijeliti ista svojstva kako bismo ustanovili kriterij identificiranja umjetničkih djela. No zbog toga što je predmete navedenoga skupa nemoguće objediniti pod istoznačnom kategorijom,¹²¹ nije moguće pronaći skup nužnih i dovoljnih uvjeta kojim bi se omogućila tražena definicija. Stoga, Danto zaključuje da prema Wittgensteinovom tumačenju nije ni moguće ni potrebno izgraditi definiciju umjetnosti. Kako bi odbacio Wittgensteinov prigovor, Danto se poziva upravo na jedan od najpoznatijih Wittgensteinovih primjera, onaj o skupu igara.¹²² Sam je argument utemeljen na sličnostima koje je moguće pronaći u jeziku, a proširuje se i na ostale slične skupove za čiju je domenu predmeta ili fenomena karakteristična sličnost, ali ne i sama zajednička svojstva:

»Umjesto produciranja nečega zajedničkoga svemu što zovemo jezikom, tvrdim da ti fenomeni nemaju jednu zajedničku stvar zbog koje za sve koristimo istu riječ, - ali da su *povezani* jedni s drugima na mnogo različitih načina. I zbog te veze, ili tih veza, sve ih zovemo „jezikom“.«¹²³

Objašnjavajući relacije i sličnosti na primjeru jezika, Wittgenstein navedenu argumentaciju proširuje i na igre u kojima, kao i na primjeru jezika, ne vidi zajedničko svojstvo,¹²⁴ već veze i sličnosti koje naziva »obiteljskom sličnošću«.¹²⁵ No Danto takav način argumentiranja odbacuje tvrdeći kako je pozivanje na takvu sličnost promašeno. Da bi članovi obitelji uistinu bili slični i tvorili obitelj u biološkom smislu iz koje je moguće utvrditi takvu sličnost, potrebna je zajednička genetska pripadnost na temelju koje takva sličnost uopće može postojati. Stoga je, analogno tomu, genetska pripadnost kao zajednička karakteristika nužno i odlika umjetničkih djela, ukoliko među njima postoji takva sličnost. Drugim riječima, umjetnička djela moraju posjedovati zajednička svojstva, iako, kako je već pokazano, ona ne moraju biti zamjedbena i ticati se prepoznavanja, već,

¹²⁰ Danto, A. C., *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, str. 82.

¹²¹ Prema Wittgensteinu, estetsko bi vrednovanje nužno podrazumijevalo otkrivanje unificiranih pravila okruženja, konteksta i pripadajućega jezika umjetnosti, a koja nije moguće reducirati na jedinstvena i iz njih konzekventno pronaći esencijalna svojstva. Cijeli argument vidi u Hagberg, Garry, »Wittgenstein's Aesthetics«, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2014 Edition), Edward N. Zalta (ur.), na <https://plato.stanford.edu/archives/fall2014/entries/wittgenstein-aesthetics/>. Pristup 7. svibnja 2018.

¹²² Cijeli argument usporedi u Danto, A. C., *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, str. 82-89.

¹²³ Wittgenstein, Ludwig, *Philosophical Investigations*, Basil Blackwell, Oxford, 1958, str. 31.

¹²⁴ Na Wittgensteinovom je tragu i Tilghmanova tvrdnja kako u navedenom slučaju postoje »gramatička ograničenja« koja se mogu prenijeti i na usporedbu umjetničkih djela, stoga se pojedina mogu uspoređivati, ali to ne može vrijediti uvijek i za cijelu klasu predmeta. Usporedi u Tilghman, B., R., »Wittgenstein, Games and Art«, str. 521.

¹²⁵ Usporedi u Wittgenstein, L., *Philosophical Investigations*, str. 31-32.

kao i u Wittgensteinovom primjeru, mogu biti relacijska.¹²⁶ Utoliko zajednička karakteristika za Dantoa postoji i moguće ju je pronaći kako bi se pomoću nje ustanovili nužni i dovoljni uvjeti za izgradnju definicije.

Također, Danto odbacuje i drugi dio prigovora, naime o nepostojanju potrebe da se umjetnost definira. Polazeći od misaonog eksperimenta Williama Kennicka¹²⁷ u kojemu je zamišljeno skladište koje sadrži umjetničke i neumjetničke predmete, Danto pokazuje nužnost definicije umjetnosti ponovo se pozivajući na zamjedbeno nerazlučive parnjake. Prema Kennicku, i bez definicije umjetnosti osobe bi bile u stanju razlučiti umjetničke i neumjetničke predmete kada bi s takvim predmetima bile suočene. Dapače, one to ne bi mogle ukoliko bi se takvo razlikovanje od njih tražilo upravo na temelju neke od definicija umjetnosti. Ovom primjeru Danto suprotstavlja zamišljeno vlastito skladište u kojemu bi svaki umjetnički predmet imao neumjetničkog dvojnika i obrnuto.¹²⁸ Cilj protuprimjera je pokazati da se oslanjanje na mogućnost raspoznavanja umjetničkih i neumjetničkih predmeta bez jasno ustanovljenog kriterija na temelju kojega bismo to morali biti u stanju, barem ukoliko poznajemo teoriju umjetnosti, kontekst i povijest umjetnosti, nužno mora urušiti. Osoba koja bi u zamišljenom eksperimentu sudjelovala u smislu razdvajanja umjetničkih i neumjetničkih predmeta bila bi suočena s predmetima za koje nikako nije u stanju reći jesu li ili nisu umjetnička djela. To u konačnici potvrđuje za Dantoovu teoriju dvije već utvrđene odredbe – da zamjedbena svojstva ne mogu biti kriterij te da nije moguće osloniti se na intuiciju kada je riječ o identifikaciji umjetničkih djela. No iz odbacivanja skepticizma utemeljenoga na Wittgensteinovom argumentu o nepotrebnosti definicije proizlazi činjenica da definicija umjetnosti je moguća i potrebna. Zaključno, za Dantoa se potvrđuje nužnost utemeljenja definicije upravo na relacijskim svojstvima:

»Pretpostavimo da je nešto umjetničko djelo ako, primjerice, zadovoljava relaciju prema nečem drugom (...) I pretpostavimo da stvari koje su krajnje neslične jedna drugoj mogu na kraju krajeva zadovoljavati upravo tu relaciju

¹²⁶ Na relacijska svojstva u određenju igara upućuju i Danto i Olaf Tollefsen čime postaje jasno da je argument o sličnosti moguće zadržati i pretpostaviti relacijska svojstva kao u Dantoovoj teoriji. Usporedi u Danto, A. C., *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, str. 89 i Tollefsen, Olaf, »The Family Resemblances Argument and Definitions of Art«, *Metaphilosophy*, Vol. 7, No. 3/4 (July/October 1976), str. 206-216, ovdje str. 206-207.

¹²⁷ Cijeli argument vidi u Kennick, William, E., »Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake«, *Mind*, Vol. 67., No. 267, (July, 1958), str. 317-334, ovdje str. 321-322. Također u Danto, A. C., *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, str. 89.

¹²⁸ Usporedi u Danto, A. C., *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, str. 86-87.

te sukladno tome biti umjetnička djela. U tom slučaju moguće je dati definiciju, ali ne definiciju utemeljenu na onim vrstama svojstava što ih je Wittgenstein, prilično kratkovidno, pretpostavio kao bitna.«¹²⁹

Valja kratko napomenuti kako postoje i druge skeptičke pozicije utemeljene na Wittgensteinovoj argumentaciji o obiteljskoj sličnosti, od kojih se najčešće izdvajaju dvije – sličnost paradigmi i klaster varijanta.¹³⁰ Prva pozicija temelji se na ispravno uspostavljenoj sličnosti predmeta koji se želi identificirati kao umjetnički s nekim paradigmatski određenim umjetničkim djelom. Ovako ustanovljenoj poziciji lako je uputiti prigovore i odbaciti je. Odmah je moguće postaviti pitanje o klasi paradigmatskih umjetničkih predmeta, točnije, na temelju čega se takva djela određuju kao umjetnička te što takvu klasu predmeta određuje. Također, ukoliko je tražena sličnost minimalna, odnosno utemeljena na barem jednom svojstvu, pozicija se pokazuje preširokom i nužno uključuje neumjetničke predmete. U suprotnom, proširujući zahtjeve za sličnošću, uspostavljamo sklop nužnih i dovoljnih razloga, što odgovara uspostavljanju, a ne skeptičkom odbacivanju definicije.¹³¹ Klaster ili grozd pozicija odbacuje klasičnu definiciju na temelju nepostojanja nužnih uvjeta. Umjesto toga, pozicija pruža nekoliko mogućih svojstava od kojih umjetničko djelo mora biti utemeljeno barem u jednom, a sva svojstva zajedno predstavljaju dovoljne razloge za identifikaciju umjetničkoga djela. Prema Berysu Gautu¹³² umjetnička djela (1) posjeduju estetska svojstva koja omogućuju osjetilno uživanje, (2) izražavaju emocije, (3) intelektualno su izazovna, (4) formalno su kompleksna i koherentna, (5) imaju kapacitet za izražavanje kompleksnih značenja, (6) pokazuju individualno stajalište, (7) omogućavaju kreativnu maštovitost (originalna su), (8) kao predmet ili djelovanje proizvod su visokog stupnja umijeća, (9) pripadaju etabliranoj umjetničkoj formi (glazbi, slikarstvu, filmu, itd.) i (10) proizvodi su namjere da se napravi umjetničko djelo.¹³³ No i ovdje je moguće uputiti prigovore koji obaraju ovakav tip skepticizma. Prvi prigovor odnosi se na mogućnost da sklop navedenih svojstava nije zaključen i da valja pronaći opravdanje za uključivanje novih svojstava. Drugi prigovor odnosi se na predzadni uvjet, naime da umjetničko djelo pripada nekoj umjetničkoj formi. Ukoliko je tako, pojam umjetničke forme je takav da ne

¹²⁹ Ibid., str. 89.

¹³⁰ Usporedi u Adajian, T., »The Definition of Art«, na <https://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/art-definition/>. Pristup 7. svibnja 2018.

¹³¹ Ibid., usporedi osnovne značajke i upućene prigovore.

¹³² Usporedi u Gaut, Berys, »The Definition of Art« u Carroll, Noël (ur.), *Theories of Art Today*, The University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin, 2000, str. 25-44, ovdje str. 28.

¹³³ Klaster definicije mogu uključivati različita svojstva kao odredbena za umjetnost, međutim, lista tih svojstava često se preklapa bez rješavanja osnovnih prigovora teoriji. Sličnu listu vidi u Dutton, Denis, »A Naturalist Definition of Art«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 64, No. 3 (Summer, 2006), str. 367-377, ovdje str. 369-373.

otklanja, već upravo iziskuje definiciju koja bi odredila njegov sadržaj. Treći prigovor tiče se čestih pokušaja zagovaratelja pozicije da se navedena svojstva unificiraju umjesto da djeluju kao neodredbena svojstva.¹³⁴ Posljednji je prigovor i konačan razlog da se ova pozicija odbaci, a sastoji se u tvrdnji da ovakav sklop dovoljnih razloga zapravo odgovara disjunktivno izvedenoj definiciji.¹³⁵ Utoliko se ponovo može odbaciti skeptički argument i zahtijevati izvođenje neke definicije umjetnosti.

Wittgensteinov argument o obiteljskoj sličnosti utjecao je i na druge skepticizmu bliske pozicije. Tako Danto u argumentaciji Morrisa Weitzza prepoznaje upravo nastavak Wittgensteinovog argumenta:

»Ta se analiza bez ikakvih napora proširuje na umjetnička djela koja sama sačinjavaju ono što bismo, slijedeći Wittgensteina, mogli nazvati *klasom obiteljskih sličnosti*. (...) A Morris Weitz to proširuje upravo na naš predmet...«¹³⁶

To se proširenje oslanja na dva argumenta – navedeni Wittgensteinov argument o obiteljskoj sličnosti i umjetnosti kao otvorenom konceptu.¹³⁷ Ukoliko usporedimo Wittgensteinov argument s Weitzovim, utvrdit ćemo nedvojbenu ekstenziju argumenta o sličnosti igara na problem definiranja umjetnosti, upravo onako kako je to utvrdio i Danto:

»Problem s prirodom umjetnosti je kao i onaj o prirodi igara, barem u ovim vidovima: Ako uistinu pogledamo i vidimo što je to što zovemo „umjetnost“, nećemo pronaći zajednička svojstva, samo spletove sličnosti. Znati što je umjetnost nije razumjeti neku očitu ili skrivenu bit, već prepoznati, opisati i objasniti ono što zovemo „umjetnost“ u smislu tih sličnosti.«¹³⁸

Iz argumenta o nepostojanju neke biti umjetnosti, već samo spletovima sličnosti upravo slijedi i drugi Weitzov argument, naime onaj o umjetnosti kao otvorenom konceptu. Nemogućnost pronalaska nužnih, a onda i zajednički dovoljnih razloga, ukoliko se složimo s Weitzom, ujedno predstavlja i nemogućnost definiranja umjetnosti. To, pak, ide u prilog Weitzovom shvaćanju

¹³⁴ Prva tri prigovora usporedi u Adajian, T., »The Definition of Art«, na <https://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/art-definition/>. Pristup 7. svibnja 2018.

¹³⁵ »Gautova klaster koncepcija umjetnosti ispostavlja se ekvivalentnom disjunktivnoj teoriji umjetnosti«, u Stecker, Robert, »Is it Reasonable to attempt to Define Art« u Carroll, Noël (ur.), *Theories of Art Today*, The University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin, 2000, str. 45-64, ovdje str. 48. Također usporedi u Adajian, T., »The Definition of Art«, na <https://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/art-definition/>. Pristup 7. svibnja 2018.

¹³⁶ Danto, A. C., *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, str. 83.

¹³⁷ Usporedi u Carroll, Noël, »Introduction«, u: Carroll, Noël (ur.), *Theories of Art Today*, str. 3-24, ovdje str. 5.

¹³⁸ Weitz, Morris, »The Role of Theory in Aesthetics«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 15, No. 1 (September, 1956), str. 25-37, ovdje str. 31.

umjetnosti kao otvorenom konceptu u kojem se konstantno odvijaju promjene, stvaraju se novi pokreti i pravci ili nove umjetničke forme:

»“Umjetnost“ je, po sebi, otvoren koncept. Novi uvjeti (slučajevi) su se konstantno pojavljivali i nesumnjivo će se pojavljivati; nove umjetničke forme, nicat će novi pokreti koji će zahtijevati odluku zainteresiranih, obično profesionalnih kritičara, treba li koncept biti produžen ili ne.«¹³⁹

Konstantno izviranje novih umjetničkih pojava, dakle, uvijek zahtijeva odluku o nastavku ili zatvaranju koncepta. Samo zatvaranje koncepta dovelo bi do otkrivanja nužnih i dovoljnih razloga i omogućilo definiciju, ali bi u svojoj srži bilo kontradiktorno umjetnosti kao području inovativnosti i noviteta. Dakle, zaključuje Weitz, definiranje umjetnosti je logički nemoguće. Slično objašnjenje Weitzove pozicije moguće je pronaći i kod Carrolla. Analizirajući Weitzov argument, Carroll ga predstavlja u obliku svođenja na apsurd u kojemu možemo prepoznati identičnu strukturu.¹⁴⁰ Naime, ukoliko pođemo od umjetnosti kao uvijek otvorenog koncepta, umjetnost je ili nemoguće definirati ili ono što definiramo prestaje biti otvorenim konceptom pa samim time nije ni umjetnost. Ovakva isključna disjunkcija zapravo podrazumijeva dva proturječna iskaza za koje Carroll upozorava da ih Weitz zapravo nije jasno postavio. Naime iziskujući otvorenost, Weitz se referira na nove umjetničke prakse, pravce i forme, a takva se otvorenost neopravdano traži i za klase dovršenih i postojećih umjetničkih djela. Drugim riječima, proturječje je samo prividno te otkrivanje nužnih i dovoljnih razloga i definiranje umjetničkih djela nije logički nemoguće. Štoviše, Carroll potvrdu nalazi u analogiji s definicijom znanosti koja ne onemogućuje inovativno ili neočekivano istraživanje i rezultate te u Dantoovoj definiciji umjetnosti koja svemu omogućuje da postane umjetničkim djelom.¹⁴¹ Upravo će u ovom procjepu otvorenosti koncepta i mogućnosti da se umjetnost definira Danto razviti svoju ideju povijesnosti umjetnosti koja sprječava daljnje revolucionarne promjene koje bi onemogućile definiciju, a istovremeno, omogućuje otvorenost i kreativnost u području umjetnosti. Ta će ideja povijesnosti biti posebno analizirana. Sada je potrebno razmotriti Dantoov zaključak kako Weitzov argument treba odbaciti.¹⁴²

¹³⁹ Ibid., str. 32.

¹⁴⁰ Usporedi u Carroll, N., »Introduction« u Carroll, Noël (ur.), *Theories of Art Today*, str. 6-10.

¹⁴¹ Ibid., str. 32.

¹⁴² Dakako, to nije jedina pozicija koja upućuje na odbacivanje Weitzovog argumenta. Lewis Zerby upućuje izravan odgovor na nominalističku narav Weitzove tvrdnje o teoriji koja nužno podrazumijeva da se o umjetnosti govori samo na način umjetničke kritike i koja nam o umjetnosti ne može reći ništa. Također, slaže se s nedovoljnim objašnjenjima koje su o umjetnosti ponudile tradicionalne definicije, ali zagovara nužnost postojanja definicije ukoliko uopće želimo

»Time se samo malo dalje razvija upravo onaj fenomen što su ga u početku prepoznali Weitz i Kennick. Mi, naime, u razdobljima umjetničke stabilnosti možemo na induktivan način doći do toga da prepoznamo koji su predmeti umjetnička djela pa da mislimo da imamo definiciju, dok je ono što ustvari imamo jedno krajnje sretno poopćenje.«¹⁴³

Jasno je kako se ovo poopćenje oslanja na stabilna razdoblja u kojima ne prepoznamo revolucionarne umjetničke promjene kao što su bile one avangardne i promjene koje uključuju umjetnička djela poput onih Andyja Warhola, a na koje se Danto upravo poziva. Odbacujući Weitzov argument o spletu sličnosti i otvorenosti koncepta te Kennickov misaoni eksperiment koji se mora osloniti na intuiciju, Danto upravo u njihovim iskazima otkriva kontradikciju. Naime sva se induktivna poopćenja, ukoliko uključuju revolucionarne promjene u umjetnosti, nužno ruše pa postaje nemoguće ostvariti Weitzov početni zahtjev kojim mijenja traženje definicije, odnosno, ne možemo biti sigurni što uopće možemo prepoznati kao umjetnost. Iz toga, dakako, slijedi da ne postoji nužno ni mogućnost da umjetnost opišemo ili objasnimo.¹⁴⁴

Protivljenje esencijalizmu u umjetnosti može biti okosnicom i drugih skeptičkih pozicija koje nisu posebno u središtu Dantoova interesa ili s njima u trenutku kreiranja vlastite definicije nije bio ni upoznat pa će se te pozicije samo ukratko prikazati. Tu je riječ o historijskom pristupu kakav zagovara Paul Kristeller. Izbjegavajući detaljniju analizu specifičnih teorija koje bi se odnosila na neku posebnu umjetničku formu ili radikalne promjene u umjetnosti, Kristeller želi pokazati kako je sustav pet velikih umjetničkih formi relativno nova stvar:

»Moja je namjera pokazati da je sustav pet velikih umjetničkih formi koji naglašava modernu estetiku i svima nam je poznat, komparativno nedavnog podrijetla i nije zauzeo definitivan oblik prije osamnaestog stoljeća, iako se sastoji od mnogo elemenata koji dolaze iz klasične, srednjovjekovne ili renesansne misli.«¹⁴⁵

Upozoravajući na raznorodnost i relativno nedavnu uspostavu sistema umjetnosti kojim baratamo, arbitrarnost i, prema njegovom viđenju, činjenicu da umjetničke forme ne dijele ista svojstva i bit

nešto reći o povijesti ili sociologiji umjetnosti te zaključuje da Weitzov prijedlog treba odbaciti jer o umjetnosti ne postavlja nikakvo organizacijsko načelo niti omogućuje razumijevanje umjetnosti. Usporedi u Zerby, Lewis, K., »A Reconsideration of the Role of Theory in Aesthetics«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 16, No. 2 (December, 1957), str. 253-255. Također, odbacivanje Weitzovog koncepta u slučaju književnih djela vidi u Brown, Lee B. »Definitions and Art Theory«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 27, No. 4 (Summer, 1969), str. 409-415. Izravan pokušaj opovrgavanja teza Lewis i kasnije Lord o Institucijskoj teoriji vidi u Zeglin Brand, Peggy, »Lord, Lewis, and the Institutional Theory of Art«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 40, No. 3 (Spring, 1982), str. 309-314.

¹⁴³ Danto, A. C., *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, str. 88.

¹⁴⁴ Usporedi u ibid., str. 88-89.

¹⁴⁵ Kristeller, Paul Oskar, »The Modern System of the Arts: A study in the History of Aesthetics Part I«, *Journal of the History of Ideas*, Vol. 12, No. 4 (October, 1951), str. 496-527, ovdje str. 498.

te da se i dalje razvijaju nove umjetničke forme, moguće je utvrditi kako Kristellerova pozicija počiva na premisi da definicija umjetnosti jednostavno nema stabilni definiendum koji bi objasnila.¹⁴⁶ Takvoj je argumentaciji moguće suprotstaviti tvrdnju kako historijski razvoj umjetnosti i postojanje teorija o različitim umjetničkim formama nisu u suprotnosti ni logički nekompatibilni s općom vrijednošću i općom prirodom umjetnosti.¹⁴⁷ Ukoliko je moguće proučavati opću prirodu ili bit umjetnosti, moguće je i pronaći nužne i dovoljne razloge definicije umjetnosti te se stoga navedena pozicija može odbaciti.

Skepsa o pronalaženju nužnih i dovoljnih razloga definicije podržana je i u stavu da se traženje takvih razloga može opravdati samo ukoliko kognitivna znanost može potvrditi da se upravo pomoću njih odvija ljudska kategorizacija.¹⁴⁸ Međutim, u navedenom skeptičkom argumentu tvrdi se kako to nije slučaj:

»No rastuća istraživanja u kognitivnoj psihologiji, lingvistici i filozofiji uma pokazuju da mnogim konceptima nedostaje klasična struktura.«¹⁴⁹

Nedostatak klasične strukture podrazumijeva nepostojanje ili nemogućnost pronalaska nužnih i dovoljnih razloga, a odnosi se i na koncept kao što je umjetnost. Stoga se umjesto takvog seta razloga predlaže oslanjanje na historijske narative kao odredbene za umjetnost, a unutar njih na prototipove kao internalne ljudske reprezentacije, tj. rezultate apstrahiranja relevantnih svojstava na temelju primjera. Na mogući prigovor i pitanje o tome koji su to slučajevi umjetničkih djela koji bi predstavljali primjere ili prototipove, predlaže se radikalna struktura koja pretpostavlja postojanje centralnih slučajeva koji se uče individualno.¹⁵⁰ Odbacivanje je ovakvog psihologističkog¹⁵¹ objašnjenja dvodijelan, a sastoji se u odbacivanju antidefinicionizma¹⁵² i

¹⁴⁶ Usporedi u Adajian, T., »The Definition of Art«, na <https://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/art-definition/>. Pristup 8. svibnja 2018.

¹⁴⁷ Usporedi u Eldridge, Richard, »Problems and Prospects of Wittgensteinian Aesthetics«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 45, No. 3 (Spring, 1987), str. 251-261, ovdje str. 254-255.

¹⁴⁸ Usporedi u Adajian, T., »The Definition of Art«, na <https://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/art-definition/>. Pristup 8. svibnja 2018.

¹⁴⁹ Dean, Jeffrey, T., »The Nature of Concepts and the Definition of Art«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 61, No. 1 (Winter, 2003), str. 29-35, ovdje str. 29.

¹⁵⁰ Usporedi u *ibid.*, str. 30-31.

¹⁵¹ Za sintezu i daljnje odbacivanje psihologističkih definicija umjetnosti vidi u Dempster, Douglas J., »Aesthetic Experience and Psychological Definitions of Art«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 44, No. 2 (Winter, 1995), str. 153-165.

¹⁵² Usporedi u Adajian, T., »On the Prototype Theory of Concepts and the Definition of Art«, ovdje str. 233.

historijskog narativizma.¹⁵³ Nemogućnost definiranja odbacuje se paralelno s odbacivanjem historijskog narativizma jer teorija prototipova kao psihološka teorija ne može poduprijeti epistemičku tvrdnju o ispravnom ili neispravnom klasificiranju složenih psiholoških koncepata poput umjetnosti, već samo o načinu na koji ljudi klasificiraju predmete.¹⁵⁴

Još jedna psihologistička pozicija koja podupire skepticizam u definiranju umjetnosti oslanja se na nepostojanje jedinstvenoga koncepta umjetnosti, a što prema njenim zastupnicima proizlazi iz činjenice nepostojanja konsenzusa o definiciji umjetnosti.¹⁵⁵ Također, tvrdi se da se takav konsenzus o definiciji ni ne može postići budući da se dosadašnje rasprave o definiciji, bile one esencijalističke ili antiesencijalističke, oslanjaju na umjetnost kao monistički koncept:

»(...) i esencijalisti i antiesencijalisti slažu se da postoji samo jedan ispravan koncept umjetnosti, stavovi im se razlikuju samo o njegovoj strukturi. Taj pretpostavljeni monizam, tvrdimo, fatalan je za koncept umjetnosti. (...) Tvrdimo da koncept umjetnosti može biti spašen napuštanjem monističkog koncepta i prihvatanjem odgovornog pluralističkog koncepta umjetnosti.«¹⁵⁶

Taj se pluralistički koncept odnosi na svrhe i namjere koje se pomoću koncepta umjetnosti žele postići, a one mogu obuhvaćati širok raspon od historijskih i estetskih do komunikacijskih i edukacijskih. Budući da svaki koncept ne odgovara u potpunosti svakoj svrsi, zagovara se i postojanje različitih koncepata umjetnosti koji bi najbolje odgovarali različitim svrhama. Stoga se zaključuje kako, budući da nema jedinstvenoga koncepta ili monističkoga pristupa umjetnosti, umjetnost ni ne treba definirati.¹⁵⁷ No to ne znači da je moguće prihvatiti bilo koji koncept te se upravo zato, uz odbacivanje monističkoga principa, zagovara tzv. odgovorni pluralizam:

»(...) ako pojedini koncept umjetnosti funkcionira u brojnim primjenama, ne bismo trebali zaključiti da je to jedini, pravi koncept umjetnosti. To, naravno, ne znači da je sve prihvatljivo. Filozofi još mogu argumentirati za ili protiv pojedinih koncepata, određujući njihov doseg i ograničenja.«¹⁵⁸

¹⁵³ Usporedi u *ibid.*, str. 233-234.

¹⁵⁴ Usporedi u Adajian, T., »The Definition of Art«, na <https://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/art-definition/>. Pristup 8. svibnja 2018.

¹⁵⁵ *Ibid.* Pristup 8. svibnja 2018.

¹⁵⁶ Uidhir, Mag Christy i Magnus, P., D., »Art Concept Pluralism«, *Metaphilosophy*, Vol. 41, Vol. 1/2 (January, 2011), str. 83-97, ovdje str. 83-84.

¹⁵⁷ Usporedi u Adajian, T., »The Definition of Art«, na <https://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/art-definition/>. Pristup 8. svibnja 2018.

¹⁵⁸ Uidhir, M. C. i Magnus, P., D., »Art Concept Pluralism«, str. 95.

Ovakvom je tumačenju moguće suprotstaviti tvrdnju da različiti koncepti koji odgovaraju različitim svrhama i namjerama nisu nužno nepovezani, a naročito ukoliko govorimo o konceptu umjetnosti, a ne o konceptima različitih umjetnosti, a što ponovo upućuje na postojanje jedinstvenoga koncepta. Stoga je moguće tvrditi kako postoji jedan koncept umjetnosti koji na sistematične načine odgovara različitim svrhama ili čak da postoji nekoliko različitih koncepata od kojih je jedan sržni i o kojem ovise ostali koncepti, ali ne i obrnuto. U konačnici, zaključuje se kako eventualno postojanje više koncepata umjetnosti ne podrazumijeva nužno pluralistički pristup definiranju koncepta.¹⁵⁹

Da je definicija umjetnosti nepotrebna tvrdi se i argumentom kako je pitanje definicije umjetnosti zapravo moguće reducirati na pitanje o umjetničkoj formi. Budući da je svako umjetničko djelo dio neke umjetničke forme, definiranjem te umjetničke forme podrazumijevalo bi se da predmet koji želimo identificirati kao umjetnost možemo odrediti pomoću njegovog pripadanja pojedinoj umjetničkoj formi. Prema Dominicu Lopesu, umjesto pitanja o umjetnosti, stoga, valja postaviti pitanje o umjetničkim formama:

»Pogreška je tretirati umjetnost poput jedne od umjetničkih formi – tražiti teoriju umjetnosti i smjestiti je uz teoriju glazbe, slika, drame i ostaloga.«¹⁶⁰

Tvrdnja da je definicija zapravo teorija koja pruža nužne i zajednički dovoljne razloge određenja nekog predmeta, za Lopesa zapravo znači premještanje definicije na ono za što je moguće pronaći takve razloge, a to nije umjetnost, već umjetničke forme. Njegova definicija glasi: x je umjetničko djelo ako i samo ako x potpada pod aktivnost P, a P predstavlja neku od umjetničkih formi.¹⁶¹ U slučaju avangardnih i graničnih umjetničkih djela tako bi se moglo ustvrditi kako ta nova djela potpadaju pod novu umjetničku formu čime se zaobilazi ekstenzija prema institucionalnim faktorima poput umjetničkoga svijeta kakav zagovara Danto i proceduralizam Dickiejevog tipa, a ujedno se odbacuju funkcionalistička tumačenja koja takva djela mogu i odbaciti kao

¹⁵⁹ Usporedi u Adajian, T., »The Definition of Art«, na <https://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/art-definition/>. Pristup 8. svibnja 2018.

¹⁶⁰ Lopes, Dominic, »Nobody Needs a Theory of Art«, *The Journal of Philosophy*, Vol. 105, No. 3 (March, 2008), str. 109-127, ovdje str. 124.

¹⁶¹ Usporedi u Adajian, T., »The Definition of Art«, na <https://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/art-definition/>. Pristup 8. svibnja 2018.

umjetnička.¹⁶² No i ova se pozicija susreće s opravdanim prigovorima.¹⁶³ Prvi je prigovor da se aktivnost P može odbaciti jer ne sadrži umjetnička djela, a to podrazumijeva ponovno izvođenje pitanja o tome je li x umjetničko djelo koje bismo mogli uvrstiti u aktivnost P. Konkretno, je li neko avangardno djelo uvršteno u domenu umjetničke aktivnosti koju predstavlja P ovisi o tome shvaćamo li to djelo kao umjetničko. Ukoliko se, dakle, x odbaci kao umjetničko djelo, aktivnost P ne sadrži predmet koji bi bio umjetničko djelo pa se o njemu kao umjetničkom djelu ništa ne može ni reći. Iz toga slijedi i drugi prigovor kojim se tvrdi kako pitanje o definiranju umjetnosti nije manje važno od definiranja umjetničke forme. Dapače, koncept umjetnosti, pokazuje se, logički je pretpostavljen konceptu umjetničke forme. Time se tvrdnja o nepotrebnosti definiranja umjetnosti još jednom odbacuje.

Posljednji skeptički argument o definiranju umjetnosti koji će biti prikazan odnosi se na drukčiji tip argumenta. Ukoliko o do sada iznesenim argumentima možemo govoriti kao o psihologističkim ili historijskim, onda posljednjem u nizu argumenata možemo pristupiti kao ideološkom, naročito imajući u vidu argumente kako ih iznosi Terry Eagleton.¹⁶⁴ Ova se skeptička pozicija ne reducira na nemogućnost definiranja umjetnosti, već na koncept, a onda ekstenzijom i na moguće definicije kao one koje nisu filozofski relevantne, već predstavljaju samo prikrivenu ideološku funkciju. Tako Eagleton kreće već od koncepta kulture kao ideologema koji onemogućuje djelovanje u svijetu u kojemu je to primarna potreba:

»Kao slobodna igra bezinteresne misli, ona može potkopati sebične društvene interese; ali budući da ih potkopava u ime društva u cjelini, ona učvršćuje društveni poredak koji stavlja na probu.«¹⁶⁵

Drugim riječima, Eagleton tvrdi kako koncept kulture podrazumijeva društvenu univerzalnost koja unificira i uniformira pojedince i time onemogućuje promjenu društvenih fenomena. Takav koncept često podrazumijeva i autonomiju kakvu za sebe traži i umjetnost, a to nužno dovodi do isključenja umjetnosti iz društvenoga svijeta i dalje onemogućuje tražene promjene. Stoga Eagleton zaključuje kako stav o bezinteresnosti i autonomnosti zapravo nije ništa drugo nego

¹⁶² Usporedi u Lopes, D., »Nobody Needs a Theory of Art«, str. 116-119.

¹⁶³ Usporedi u Adajian, T., »The Definition of Art«, na <https://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/art-definition/>. Pristup 8. svibnja 2018.

¹⁶⁴ Ibid.

¹⁶⁵ Eagleton, Terry, *The Idea of Culture*, Blackwell Publishing, Oxford, 2000, str. 18.

prikriveni ideološki mehanizam koji učvršćuje dominantni društveni poredak. Sličan izvod moguće je pratiti i o estetskim fenomenima u kojima se Eagleton poziva na Paula de Mana:

»Takva estetička ideologija, suzbijanjem slučajne, aporijske relacije koja postoji između jezika i stvarnosti, naturalizira stvarnost i zato je u opasnosti od pretvaranja slučajnih značenja u organske prirodne procese maniri karakterističnoj za ideološku misao.«¹⁶⁶

Ovakva tvrdnja o umjetnosti podrazumijeva fenomenalističku redukciju koja pogrešno razdvaja estetsku prosudbu od etičkog i političkog djelovanja i zapravo onemogućuje pojedince u društvenom djelovanju. Utoliko je koncept umjetnosti koji za sebe traži definicije zapravo ideološki stav koji treba odbaciti. No, Eagleton i sam priznaje da se ovakvom argumentu može prigovoriti prijenos ideoloških značenja kao jedina funkcija umjetničkih djela ili redukcija na ideološke probleme koji za suvremene probleme umjetnosti može biti naprosto suvišan.¹⁶⁷ Iako se na Eagletonov argument ne referira izravno, prema svemu sudeći, može se tvrditi da bi Danto odbacio takav argument, pozivajući se na već spomenuti pojam psihičke distance, odnosno razlike u stavu koji zauzimamo spram pojedinih fenomena:

»(...) postoje slučajevi u kojima bi bilo pogrešno ili čak nehumano zauzeti estetski stav, postaviti izvjesne realnosti na psihičku distancu, primjerice – promatrati pobunu u kojoj policija kundakom tuče demonstrante kao neku vrstu baleta, ili rasprskavajuće bombe iz aviona iz kojeg ih ispuštamo kao mistične krizanteme Umjesto toga, tu se mora postaviti pitanje o tome što treba uraditi.«¹⁶⁸

Iako možda ne razmatraju isti problem, naime onaj prikrivenih ideoloških mehanizama, Dantoova bi pozicija nužno odbacila Eagletonov argument. Očito je kako Danto ne dopušta umjetničku autonomiju kakvu podrazumijeva Eagleton. Umjetnost za Dantoa ne mogu postati one vrste akcija ili praksi koje nužno zahtijevaju etičko ili političko djelovanje. No, istovremeno, nije moguće zaključiti zašto bi samo definiranje umjetnosti nužno predstavljalo ideološki mehanizam. Stoga se Eagletonov argument ne može smatrati razlogom da se odustane od definicije umjetnosti.

Zaključno, s obzirom na to da su izloženi skeptički prigovori definiranju umjetnosti povezani s Dantoovim pokušajima definiranja odbačeni, ne postoje prepreke da se pokuša pronaći tražena

¹⁶⁶ Eagleton, Terry, *The Ideology of the Aesthetic*, Blackwell Publishing, Oxford, 1990, str. 10.

¹⁶⁷ Ibid., str. 4.

¹⁶⁸ Danto, A. C., *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, str. 32.

definicija. Međutim, budući da određene definicije već postoje, valja obrazložiti u kakvom su odnosu spram Dantoove.

1.4. Dantoova definicija umjetnosti – nužni i dovoljni razlozi definicije

Ranije, tzv. tradicionalne, definicije umjetnosti oslanjaju se na jedno nužno i dovoljno svojstvo pa se prema tome svojstvu i nazivaju, poput reprezentacijske ili mimetičke teorije umjetnosti. Pritom su teško odvojive od ontološkog i epistemološkog okvira sistema u koje su uključene, a najočitiji takav primjer jest položaj umjetnosti u Platonovom metafizičkom sustavu za koji je tipično tumačenje umjetničkih djela kao ontološki nižih i o realno postojećim formama ovisnih entiteta.¹⁶⁹ Naime, kao i pjesništvo, vizualna umjetnička djela utemeljena na mimetičkome načelu imitacija su pojavnih oblika vječnih i nepromjenjivih formi te kvare razumski dio duše jer udaljuju um od istine te narušavaju odnose između dijelova duše:

»To sam dakle htio govorom utvrditi: da slikarstvo i uopće oponašanje izrađuje svoje djelo daleko od istine, a da opet saobraća, druži se i prijateljuje s dijelom u nama, koji je daleko od razumnosti – a sve to bez ikakvog zdravog i istinskog temelja.«¹⁷⁰

Kao ključna svojstva najčešće se navode reprezentacijska, ekspresivna i formalna svojstva pa se prema tome navode reprezentacijske, ekspresivističke i formalističke teorije.¹⁷¹ Reprezentacijske teorije,¹⁷² poput Platonove mimetičke teorije, mogu sadržavati oponašanje, Dantoova je teorija umjetnosti uz reprezentacijske karakteristike nadopunjena kontekstom i izrazom, dok konvencionalistička Goodmanova teorija pretpostavlja reprezentaciju simbolima koji nekim svojstvom opimjeruju cijelu reprezentiranu klasu predmeta i koji su nositelji arbitrarno odabranih značenja usvojenih konvencijama. Međutim, sve navedene teorije u vizualnoj umjetnosti podrazumijevaju materijalni objekt koji se osjetilno percipira i koji prenosi značenja koja se mogu

¹⁶⁹ Vidjeti u Platon, *Država*, Naklada Jurčić, 1997, str. 366-396 i Pappas, Nickolas, »Plato's Aesthetics«, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2017 Edition), Edward N. Zalta (ur.), na www.plato.stanford.edu/archives/fall2017/entries/plato-aesthetics. Pristup 10. svibnja 2018.

¹⁷⁰ Platon, *Država*, str. 377.

¹⁷¹ Usporedi u Adajian, T., »The Definition of Art«, na <https://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/art-definition/>. Pristup 10. svibnja 2018.

¹⁷² Za daljnje istraživanje vidi u Carroll, Noël, *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*, Routledge, London, 1999., str. 19-57.

interpretirati ili u njemu prepoznati. Stoga se svaka reprezentacijska teorija unutar vizualne umjetnosti može svesti na strukturu nužnih i dovoljnih uvjeta u kojoj razaznajemo da je materijalni objekt intencionalno stvoren kako bi stajao za nešto drugo te da recipijenti mogu prepoznati to reprezentiranje. Osnovni je problem reprezentacijskih teorija pokazati da su umjetnička djela uistinu uvijek o nečemu te se stoga često nadopunjuju ostalim svojstvima umjetničkoga djela kao i u Dantoovom slučaju. Ekspresivističke teorije¹⁷³ razvile su se u opreci spram reprezentacijskih na prijelazu 18. i 19. stoljeća, upravo u vrijeme okretanja od prikaza prirodnoga svijeta prema istraživanju unutrašnjih, mentalnih stanja, a naročito su označile razdoblje romantizma. Stoga se ekspresivističke teorije usredotočuju na emocije učitane u umjetničko djelo, a koje se iz njega ponovo mogu iščitati. Upravo je *opće gledište*¹⁷⁴ ekspresionističke teorije ponudilo takvu interpretaciju. Ona podrazumijeva umjetnikovu intenciju da stvori umjetničko djelo ispunjeno emocijama upravo onako kako ih je i sam imao te da to djelo iste emocije može pobuditi kod svojega recipijenta. Stoga se umjetnička proizvodnja može shvatiti i kao oblik komunikacije kako ju je shvatio Leo Tolstoj tvrdeći da umjetnošću komuniciramo osjećaje s drugima. Ipak, ekspresivističke teorije susreću se s mnogo poteškoća kada pokušavaju dokazati da predstavljaju nužne i dovoljne uvjete djela jer je vrlo lako dokazati da mnogi naši postupci uključuju iskazivanje emocija, ali to ni na koji način ne podrazumijeva da se radi o umjetničkim djelima. Formalističke su teorije¹⁷⁵ utemeljene na unutrašnjoj organizaciji ili strukturi umjetničkoga djela, a potaknute su prikazivačkom evolucijom, pogotovo s razvojem modernih prikazivačkih medija poput fotografije. Budući da je fotografija prirodne objekte mogla u potpunosti precizno prikazati, struktura se umjetničkih djela počela organizirati na apstraktni način. To je za formalističko shvaćanje značilo odustajanje od prikazivanja, reprezentiranja i izražavanja osjećaja, a naglasak se prebacio na kontemplaciju o načinu na koji se organizirana struktura umjetničkoga djela odnosila spram naših vizualnih sposobnosti. Prema jednom od najpoznatijih predstavnika formalizma, Cliveu Bellu, umjetnička su djela stoga imala *značajnu formu* koja je predstavljala nužan i dovoljan razlog određenja umjetničkoga djela, a sama je podrazumijevala unutarnju organizaciju linija, boja, prostora, volumena i ostalih formalnih svojstava. Dakako, ono što se za formalističke teorije pokazuje pogubnim Dantoovo je pozivanje na avangardne i neoavangardne

¹⁷³ Vidjeti u *ibid.*, str. 58-106.

¹⁷⁴ *Ibid.*, str. 81.

¹⁷⁵ *Ibid.*, str. 108-154.

umjetničke predmete koji su s neumjetničkim predmetima dijelili isti sklop formalnih karakteristika i kao takvi su pokazali da formalne karakteristike nisu nužne u definiranju umjetničkih djela te da teoriju umjetnosti treba utemeljiti na drugi način.

Danto u obzir uzima sva navedena svojstva, međutim, osim reprezentacijskog svojstva koje ostaje logički nužno, ostala odbacuje kao kontingentna.¹⁷⁶ Kontingentnost ekspresivnih i formalnih svojstava lako je dokaziva. Prema Catharine Abell, ekspresivna svojstva generiraju probleme u određenju umjetničkih djela. Naime ono što je moguće izraziti ekspresijom odnosi se na mentalna stanja umjetnika koja umjetnička djela po sebi kao ono neživo nemaju. Stoga je ono što se izražava, zapravo, neko mentalno stanje koje ne posjeduje samo umjetničko djelo, već njegov tvorac, a izražavanje mentalnog stanja onda pretpostavlja indirektnu vezu između autora i recipijenta.¹⁷⁷ Međutim ta se veza dalje umnožava.¹⁷⁸ Osoba koja izražava svoja mentalna stanja to može učiniti nesvjesno i nehotično ili svjesno i hotimično. Ukoliko se mentalna stanja izražavaju nehotice i tako da ih recipijenti mogu prepoznati, radi se o nekim svojstvima fizičkih djelovanja poput slučajnih pokreta lica ili tijela. No u tom se slučaju ekspresivistička definicija ne može smatrati zadovoljavajućom, budući da bi se tada radilo samo o slučajnim poklapanjima mentalnih stanja i svojstava koja posjeduju umjetnička djela.¹⁷⁹ Ukoliko se radi o svjesnim i hotimičnim radnjama koje žele uputiti na izvjesno mentalno stanje, uistinu postojeće ili ne, ne možemo biti sigurni koja su točno svojstva umjetničkih djela proizvedena tim stanjima i na koji način izazivaju ta ista stanja kod recipijenata.¹⁸⁰ Objašnjenje koje bi počivalo na svojstvima kao prirodnim ili kulturnim signalima koji bi pružali indikacije mentalnih stanja također se pokazuje kao nedovoljno jer ne diferencira ekspresije i mentalna stanja u smislu njihove hotimičnosti i ispravnoga interpretiranja te dalje perpetuirati navedeni problem.¹⁸¹ Stoga Abell predlaže orijentaciju na umjetnička djela kao ilokucijske govorne činove prema Searleovoj¹⁸² taksonomiji ilokucijskih činova:

¹⁷⁶ Vidjeti u Kardum, M., »Umjetnost kao samorefleksija. Od Hegelova kraja povijesti do Dantoova kraja umjetnosti«, str. 431-432.

¹⁷⁷ Usporedi u Abell, Catharine, »Expression in the Representational Arts«, *American Philosophical Quarterly*, Vol. 50, No. 1 (January, 2013), str. 23-35, ovdje str. 24-25.

¹⁷⁸ O dodatnim problemima pojma ekspresivnosti, njegovom funkcioniranju u estetici te dvojnosti onoga što je ekspresivno i pomoću čega vidjeti u Aldrich, Virgil, »"Expresses" and "Expressive"«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 37, No. 2 (Winter, 1978), str. 203-217.

¹⁷⁹ Usporedi u *ibid.*, str. 24-25.

¹⁸⁰ Usporedi u *ibid.*, str. 27.

¹⁸¹ Usporedi u *ibid.*, str. 28.

¹⁸² Valja napomenuti da Searleova revizija Austinove taksonomije govornih činova također uključuje ekspresive koji ne otkrivaju specifičnu razliku paradigmatičnih slučajeva izražavanja mentalnih stanja koja nisu umjetnička djela i

»Ekspresivi su ilokucijski činovi čija je svrha obvezati one koji ih izvode na posjedovanje mentalnih stanja i oni uključuju radnje poput zahvaljivanja i ispričavanja.«¹⁸³

Bez obzira na namjeru i stvarno posjedovanje mentalnih stanja ili samo njihovu simulaciju,¹⁸⁴ ovim bi se tumačenjem autor umjetničkoga djela obvezao na izražavanje nekog mentalnoga stanja. No problem ekspresivističke definicije za Dantoa time nije riješen:

»Umjetničko djelo je predmet što ga ispravno zovemo izrazom, zato što je uzrokovano nekim doživljajem ili osjećajem svog tvorca koji ono ustvari izražava. Neku radnju ili umjetničko djelo onda bismo razlikovali prema njihovim odgovarajućim poretcima mentalnih uzroka te prema daljnjim razlikama između usklađivanja s namjerom i izražavanja osjećaja. Ta teorija, naravno, ima teškoće pri razlikovanju umjetničkih djela od paradigmatičnih slučajeva stvari koje izražavaju osjećaje, a nisu umjetnička djela.«¹⁸⁵

Stoga za Dantoa nije teško odbaciti ekspresivističke teorije umjetnosti. Ekspresivna se svojstva često vežu uz umjetnička djela, ali ona sama po sebi nisu nužna jer mogu biti svojstva brojnih, svjesnih ili nesvjesnih, ljudskih radnji i teško je razumjeti na koji bi način bila odredbena za samo umjetničko djelo po sebi.

Slično se, u analitičkoj tradiciji, odbacuju i definicije umjetnosti koje se oslanjaju na formalna svojstva. Naime, tradicionalne definicije¹⁸⁶ i njihove suvremene funkcionalističke inačice¹⁸⁷ koje se oslanjaju na estetska svojstva¹⁸⁸ ne mogu izdržati Dantoove protuprimjere bazirane na zamjedbeno nerazlučivim parnjacima i zapravo se odbacuju jednakom argumentacijom. Estetska

samih umjetničkih djela. Usporedi u Searle, John, R., *Expression and Meaning*, Cambridge University Press, New York, 1979, str. 1-29.

¹⁸³ Abell, C., »Expression in the Representational Arts«, str. 30.

¹⁸⁴ O obvezi stvarnog postojanja mentalnih stanja izvođača ilokucijskoga čina, barem u prvom licu jednine, usporedi u Searle, J., R., *Expression and Meaning*, str. 4-5.

¹⁸⁵ Danto, A., *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, str. 9.

¹⁸⁶ Klasično kantovski argumenti o sudu ukusa i njihovoj mogućnosti istančavanja za Rogera Fryja su pitanje vremena i vježbe ukoliko je u pitanju apstraktni ekspresionizam i zahtijevaju samo privikavanje na nove formalne odrednice. Danto ovakav stav odbacuje jednako kao i druge formalističke koncepcije. Usporedi u Curtin, Dean, W., »Varieties of Aesthetic Formalism«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 40., No. 3 (Spring, 1982), str. 315-326.

¹⁸⁷ Funkcije umjetničkih djela mogu biti raznovrsne i obuhvaćati npr. edukativne ili političke i ideološke, međutim, za potrebe ovoga rada razmatrat će se samo estetske funkcije s obzirom da ranije navedene funkcije ne mogu biti odredbene za umjetnost. S obzirom na tradicionalne definicije, treba istaknuti na koji način one mogu biti interpretirane funkcionalistički. Funkcionalistički je pristup je jednostavno primjenjiv u slučaju reprezentacijskih i ekspresivističkih teorija, naime bilo reprezentacija bilo ekspresija promatra se kao funkcija umjetničkoga djela. No, u slučaju formalizma, funkcionalizam je potrebno objasniti posredno. Formalističke teorije će kao jedini dovoljan razlog umjetnosti smatrati neku funkciju specifičnu upravo za umjetnost. Budući da se ekspresija i reprezentacija ne mogu ograničiti na umjetnost, jedina specifična funkcija umjetnosti je njena forma koja nas upućuje na to da se radi upravo o umjetničkom djelu.

¹⁸⁸ Za usporedbu estetskih svojstava i sudova vidjeti u Zangwill, Nick, »Aesthetic Judgment«, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, (Fall, 2014 Edition), Edward N. Zalta (ur.) na <https://plato.stanford.edu/archives/fall2014/entries/aesthetic-judgment/>. Pristup 11. svibnja 2018.

se svojstva kao zamjedbena najčešće pritom odvajaju od umjetničkih svojstava koja se smatraju relacijama spram povijesti umjetnosti, žanrova i slično. Već ova podjela upozorava na mogući problem funkcionalističkih estetičkih definicija, naime suvišnost zamjedbenih svojstava ukoliko postoje neka druga, u ovom slučaju kao i u Dantoovoj teoriji, relacijska svojstva koja stoje u izravnom odnosu spram određenja umjetničkoga djela. Jedan od najpoznatijih zastupnika funkcionalističke estetičke teorije, Monroe Beardsley, nudi definiciju umjetničkoga djela utemeljenu upravo na zamjedbenim svojstvima. Tako je prema njegovom tumačenju umjetničko djelo:

»(...) uređenje uvjeta namijenjenih pružanju iskustva sa znatnim estetskim karakterom ili (slučajno) uređenje koje pripada klasi ili tipu uređenja tipično namijenjenih za takvu sposobnost.«¹⁸⁹

Ono što Beardsleyjeva definicija uključuje kao umjetnička djela su intencionalno konstruirani predmeti koji mogu imati neku drugu svrhu osim estetskog iskustva, a samo estetsko iskustvo je moguće kao isključivo ili popratno i kontrolira ga sam predmet koji je promatran.¹⁹⁰ Oslanjanje na estetska svojstva u definiciji umjetnosti karakteristično je i za tvrdnje Nicka Zangwilla. Prema njegovom tumačenju, definicije umjetnosti poput Dantoove proizlaze iz ekstenzijske metodologije, a koja je rezultat straha od apriorizma. Ekstenzijska metodologija, pritom, znači pozivanje na elemente i svojstva umjetničkih djela koja nisu sadržana u samim djelima kao formalna svojstva, već se relacijski odnose prema institucionalnim faktorima poput umjetničkoga svijeta, povijesti umjetnosti ili teorijama umjetnosti. Zangwill zaključuje da se takva ekstenzija prije svega uvodi zbog slučajeva kakve predstavljaju avangardna umjetnička djela za koja je često karakteristično odsustvo formalnih svojstava na kojima bismo mogli utemeljiti taj ontološki status.¹⁹¹ Ono što se predlaže je jedinstvo klasifikatornih i vrijednosnih iskaza o umjetnosti:

»Mnogi su filozofi željeli odvojiti pitanje o tome što je umjetnost od onoga o njezinoj vrijednosti. Razlikovali su klasifikatorni od vrijednosnog smisla „umjetnosti“. Ali apsolutno je razlikovanje u tom smislu pogrešno.«¹⁹²

Zangwillov je prijedlog objedinjavanja iskaza još jasnije formuliran u sljedećem primjeru:

¹⁸⁹ Wreen, Michael, »Beardley's Aesthetics«, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, (Winter, 2014 Edition), Edward N. Zalta (ur.) na <https://plato.stanford.edu/archives/win2014/entries/beardsley-aesthetics/>. Pristup 11. svibnja 2018.

¹⁹⁰ Ibid., pristup 11. svibnja 2018.

¹⁹¹ Usporedi u Zangwill, N., »Groundrules in the Philosophy of Art«, str. 533-534.

¹⁹² Ibid., str. 541.

»Nešto je umjetničko djelo ako i samo ako postoji uvid u to da su specifična estetska svojstva određena specifičnim neestetskim svojstvima; i zbog toga ta je stvar namjerno obdarena estetskim svojstvima zbog neestetskih sukladno ranijem uvidu.«¹⁹³

Ono što se u potonjem argumentu navodi kao supervenijentni odnos estetskih i neestetskih svojstava može se činiti kao cirkularnost definicije. Naime, da bi formalna, estetska svojstva inducirala zapažanje i interpretaciju tih svojstava, djelo bi trebalo biti određeno kao umjetničko, a zbog relacijskih svojstava koja mu omogućuju da bude određeno kao umjetničko, ono posjeduje unaprijed i s namjerom proizvedena estetska svojstva koja mu omogućuju da bude klasificirano upravo kao umjetničko djelo. Ipak, neestetska svojstva koja predmet određuju kao umjetnički dovoljan su razlog za aktivaciju prosudbe estetskih svojstava, što onemogućuje da se estetska svojstva koja mogu imati i drugi predmeti navedu kao dovoljni razlozi klasificiranja umjetničkoga djela. No iako je cirkularnost u definiciji izbjegnuta, neestetska se svojstva kao klasifikatorno nužna ponovo vraćaju u područje već spomenute ekstenzije u smislu Dantoovog svijeta umjetnosti, teorije umjetnosti ili povijesti umjetnosti.¹⁹⁴ Pritom se, u smislu klasifikatornih i vrijednosnih iskaza kao jedini razlog njihova izjednačavanja navodi spremnost recipijenata da vrednuju, prosuđuju i klasificiraju takva djela.¹⁹⁵ Osim motiva donošenja takvih procjena koji ostaje nejasan i namjerno zaobiđen, neriješenim ostaje i problem moguće drukčije ontološke klasifikacije nekog djela koji vrše različiti subjekti.¹⁹⁶ Stoga je legitimno pitanje zašto bi estetska i formalna svojstva trebala biti nužna, a kako će Danto tvrditi, ona to ni nisu.

Neke od ostalih funkcionalističkih pozicija¹⁹⁷ koje se oslanjaju na formalna svojstva predmeta mogu se ticati estetskih svojstava kao prosudbenih i utemeljenih u zamjedbenim svojstvima poput boje i oblika¹⁹⁸ ili kombinirati estetske i institucionalne karakteristike. Te definicije određuju umjetničko djelo kao medij estetske komunikacije koja se shvaća kao njegova funkcija, kao

¹⁹³ Zangwill, Nick, »The Creative Theory of Art«, *American Philosophical Quarterly*, Vol. 32., No. 4 (October, 1995), str. 307-323, ovdje str. 307.

¹⁹⁴ Usporedi u Zangwill, Nick, »Feasible Aesthetic Formalism«, *Noûs*, Vol. 33., No. 4 (December, 1999), str. 610-629, ovdje str. 610-611.

¹⁹⁵ Usporedi u Zangwill, N., »Groundrules in the Philosophy of Art«, str. 541.

¹⁹⁶ Ibid., str. 541.

¹⁹⁷ Prema pregledu u Adajian, T., »The Definition of Art«, na <https://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/art-definition/>. Pristup 11. svibnja 2018.

¹⁹⁸ Ovakav se pristup temelji na estetskim svojstvima koja se baziraju u percipivnim svojstvima. Dobar je primjer formalnih karakteristika poput boje i oblika definicija kojom se tvrdi da su estetska svojstva vizualnih objekata prisutna ako i samo ako za svaki zamjedbeni objekt možemo zamijetiti oblik i boju, ali ne i obrnuto. Pritom se ističu prednosti takvog argumentiranja, poput definiranja estetskih svojstava neestetskim terminima i, ujedno, zaobilaznja

iskustvo koje je vrijedno po sebi ili kao simboličku funkciju koja ima i estetska svojstva.¹⁹⁹ Ipak, za daljnje istraživanje nije ih potrebno posebno analizirati budući da se odbacuju na istim principima. Osnovni prigovori estetičkim funkcionalističkim definicijama tiču se njihove inkluzivnosti. Točnije, moguće je uputiti prigovor kako su istovremeno preuske i preširoke. Kao preuske, te definicije teško mogu uključiti avangardna umjetnička djela za koja često vrijedi da ne posjeduju estetska svojstva, a kao preširoke istovremeno mogu uključivati predmete koji posjeduju takva svojstva, ali se ne smatraju umjetničkim djelima.²⁰⁰ Slično estetska svojstva odbacuje i Danto uspoređujući zamjedbeno jednake predmete:

»No *spomenuti* predmeti nisu tog ranga; znalački pristup ovdje je krajnje nebitan, jer Picassova kravata ima svu suptilnost mokre krpe bačene u nečije lice: u čemu god se sastojala estetska zanimljivost onog jednog neosporivog djela, koje god da ono jest, ona se nije mogla sastojati u tome.«²⁰¹

Osim ovako izravnog odbacivanja estetskih karakteristika kao onih potencijalno odlučujućih u određenju umjetničkoga djela, Danto daje i primjer kako formalna, zamjedbena svojstva ni na koji način ne predstavljaju nužne uvjete definicije umjetničkoga djela:

»U vrijeme kad je Warhol u Stalnu galeriju [Stable Gallery] poslagao svoje Brillo kutije postojao je određen osjećaj nepravdnosti, jer običnu je Brillo kutiju ustvari *dizajnirao* umjetnik, neki apstraktni ekspresionist kojeg je nužda natjerala u komercijalnu umjetnost; postavljalo se pitanje zašto su Warholove kutije vrijedile 200\$, a proizvodi spomenutog čovjeka nisu vrijedili ni novčića.«²⁰²

Dantoov argument otkriva kako zamjedbena svojstva ne mogu diferencirati umjetnička djela od neumjetničkih. Tako je u navedenom primjeru Brillo kutija napravljena u komercijalne svrhe samo dizajnom oblikovan uporabni predmet, dok su Warholove *Brillo kutije* umjetničko djelo. Analogno s navedenim prigovorima definicijama utemeljenim na formalnim svojstvima, Danto pokazuje kako je takva definicija preširoka ukoliko uključuje formalna svojstva uporabnog

moguće cirkularnosti definicije. No boja i oblik, iako izraženi konjunkcijom, nisu u takvom logičkom odnosu, odnosno, dopušta se percipiranje samo jednog od navedenih uvjeta. Usporedi u De Clercq, Rafael, »The Concept of an Aesthetic Property«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 60, No. 2. (Spring, 2002), str. 167-176, ovdje str. 168-169.

¹⁹⁹ Usporedi u Adajian, T., »The Definition of Art«, na <https://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/art-definition/>. Pristup 11. svibnja 2018.

²⁰⁰ Pregled prigovora, kao i mogućih odgovora na njih usporedi u ibid. Pristup 11. svibnja 2018.

²⁰¹ Danto, A. C., *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, str. 62.

²⁰² Ibid., str. 63.

predmeta. S druge strane, moguće je zaključiti i kako bi bila preuska ukoliko ne bi mogla odrediti neko umjetničko djelo kao takvo:

»Duchampov pisoar možda je doista bio lijep u smislu forme, plohe i bjeline. No prema mome mišljenju ljepota je, ako je doista postojala, bila uzgredan dio djela, koje je imalo posve druge namjere.«²⁰³

Ukoliko je Duchampova *Fontana* doista imala formalna svojstva koja bi je karakterizirala kao lijepo umjetničko djelo, ta svojstva nisu bitna za samu predikaciju biti umjetničkim djelom. Kako Danto pokazuje, pojam ljepote ne veže se uz navedeni predikat, stoga se u tom smislu formalna svojstva, koja zasigurno postoje, pokazuju nebitnima. Također, ta su formalna svojstva zajednička i drugim predmetima, zamjedbeno nerazlučivima od *Fontane* pa bi se, na osnovi njihova nerazlikovanja, *Fontana* mogla odbaciti kao umjetničko djelo:

»(...) umjetnosti je pripisivana karakteristična pregnantna forma, čista forma, izražajna forma, forma svršenosti bez svrhe itd. Ako se dopusti mogućnost da likovna umjetnička djela budu zamjedbeno nerazlučiva od realnih stvari, tradicionalne teorije postaju neodržive.«²⁰⁴

Uzimajući u obzir sve navedeno, jasno je kako će Danto u svojoj definiciji odbaciti ekspresivna²⁰⁵ i formalna svojstva kao nužna svojstva baš kako je istaknuto na početku. Stoga se kao jedini preostali element tradicionalnih definicija u Dantoovoj teoriji zadržava reprezentacijsko svojstvo. No, prema njemu, reprezentacijsko svojstvo, iako nužno, nikako ne može predstavljati i dovoljan razlog definicije. Naime možemo zamisliti mnoge predmete poput uputa za rukovanje, različitih geografskih karata ili sustava prometnih znakova koji stoje za nešto drugo, tj. reprezentiraju, ali ne predstavljaju umjetnička djela. Iz toga jasno slijedi kako reprezentiranje neće biti jedini uvjet definicije. Iako je Danto razvijao i nadograđivao svoju teoriju kroz dugi vremenski period te stoga ne možemo govoriti jednoznačno o Dantoovoj definiciji umjetnosti²⁰⁶ moguće je

²⁰³ Danto, A. C., *Nasilje nad ljepotom. Estetika i pojam umjetnosti*, str. 51.

²⁰⁴ Božićević, V., »Filozofija umjetnosti Arthura Dantoa«, u: Danto, A. C., *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, str. 298.

²⁰⁵ Iako postoje tumačenja prema kojima se Dantoova definicija približava osporenim ekspresivističkim definicijama, a to se posebno napominje u njegovom razlaganju metaforičkog izražavanja i stila. Usporedi u Lemkow, Gabriel, *Institutional Definition of Art*, str. 48-49, dostupno na <https://ueaeprints.uea.ac.uk/35087/1/2011LemkowGPhD.pdf>. Pristup 10. svibnja 2018. Ipak, standardno tumačenje Dantoove definicije bliže je institucionalnim teorijama, naročito zbog uvođenja pojma umjetničkoga svijeta. Usporedi u Adajian, T., »The Definition of Art«, na <https://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/art-definition/>. Pristup 11. svibnja 2018. No i ovdje valja biti na oprezu jer se Danto snažno opire Dickiejevoj proceduralnoj definiciji koja gotovo u potpunosti ovisi o socijalnoj instituciji. Stoga će se taj međuodnos posebno analizirati u daljnjem dijelu rada.

²⁰⁶ Usporedi u Lemkow, G., *Institutional Definition of Art*, str. 29-44, dostupno na <https://ueaeprints.uea.ac.uk/35087/1/2011LemkowGPhD.pdf>. Pristup 10. svibnja 2018.

rekonstruirati nužne i dovoljne razloge njegove definicije u cjelini. Nužni uvjeti Dantoove definicije²⁰⁷ koji zajedno čine i njezine dovoljne razloge su:

1. Nešto je umjetničko djelo ukoliko reprezentira, odnosno ima temu ili je o nečemu.
2. Nešto je umjetničko djelo ukoliko reprezentira s određenim stilom.
3. Umjetnički se stil ostvaruje (najčešće metaforičkom) elipsom koja omogućuje recipijentima da interpretiraju djelo pa govorimo o umjetničkom izrazu.
4. Interpretirano djelo zahtijeva povijesnoumjetnički kontekst.

Stoga se daljnja analiza Dantoove teorije treba usmjeriti upravo na navedene elemente.

1.4.1. Reprezentacija

Reprezentiranje Danto počinje analizirati usporedno s imitacijom. Naime, problematizirajući tradicionalnu teoriju umjetnosti kao oponašanja, a napose složeni metafizički sklop mimeze kod Platona, Danto zaključuje:

»Sigurno je, međutim, da smo, obilježivši je na taj način, prešli samo dio puta u razumijevanju imitacije, jer uz to što je lažna stvar, imitacija ima i puno važniju funkciju *reprezentiranja* realnih stvari. No i u samom pojmu reprezentacije leži dvoznačnost koju bi bilo dobro ispitati prije no što krenemo dalje.«²⁰⁸

Način na koji imitacija reprezentira realnu stvar, kako navodi Danto, imat će sličnosti s oba smisla reprezentiranja kako slijedi u analizi. Naime, imitacija, kao pojavni oblik različit od svoga originala, može biti zamjena za prisutnost originala ukoliko je utemeljena u lažnom vjerovanju,²⁰⁹ ali, jednako tako, može stajati za nešto drugo što je samo odsutno. No tu prestaje sličnost imitacije i načina na koji, posebno avangardna i ready-made umjetnička djela, reprezentiraju ili stoje za nešto drugo. Ona, naime, nisu imitacije, već uistinu materijalni predmeti svakodnevnog svijeta

²⁰⁷ Prema Adajian, T., »The Definition of Art«, na <https://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/art-definition/>. Pristup 11. svibnja 2018.

²⁰⁸ Danto, A. C., *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, str. 26.

²⁰⁹ Slažući se s Goodmanovim argumentom da je moguće postići veće zadovoljstvo znajući da je riječ o originalu i da razlika među predmetima postoji, Danto ga ipak smatra irelevantnim u slučaju nekih imitacija, a naročito u slučaju umjetničkih djela pa i kada su ona materijalno istovjetna neumjetničkim predmetima. Kako slijedi iz analize, u slučajevima u kojima ta razlika vrijedi naprosto se može raditi o lažnim vjerovanjima koja nisu bitna za ontološko određenje umjetničkih djela, a slijedom toga ni za definiciju umjetnosti. Usporedi u *ibid.*, str. 20-21.

koji su postali umjetnička djela.²¹⁰ Dva smisla reprezentacije za Dantoa predstavljaju bitnu karakteristiku umjetnosti, odnosno njezin nužan uvjet. Naime, opći pojam umjetnosti kao reprezentacije može značiti činjenje prisutnim, ali i stajanje za nešto što je odsutno.

To da je reprezentiranje opći pojam umjetnosti, kod Dantoa je jasno već u obrazloženju naslova umjetničkih djela.²¹¹ Naime pravo na naslov, pa i u slučajevima kada on glasi »Bez naslova« ili je naslov namjerno ispušten, imaju umjetnička djela, ali ne i neumjetnički predmeti. Takva razlika proizlazi upravo iz ontološke razlike predmeta koja podrazumijeva da jedan predmet jest umjetničko djelo te da time jest i o nečemu, dok drugi predmet kao neumjetnički nije ni o čemu, već je naprosto neumjetnički predmet. Naslov nije samo naziv, on je uputa za tumačenje reprezenta koji je o nečemu, tj. o reprezentiranome:

»(...) ni ona crvena ravnina u obranu koje je J naslikao „Bez naslova“ nije ni o čemu, no to je *tako* zato što je ta ravnina stvar, a stvarima, kao klasi, nedostaje ono „o čemu“ samo zato što su stvari. „Bez naslova“ je, naprotiv, umjetničko djelo, a umjetnička su djela, kao što to opis moje izložbe pokazuje, tipično o nečemu.«²¹²

Dva smisla reprezentacije, kako ih tumači Danto, odnose se na nastanak tragedije i dva elementa koja ona sadrži u sebi. Prvi je smisao reprezentacije sama prisutnost reprezentiranog koji se počinje gubiti simboličkom funkcijom predstavljanja:

»Vjerovalo se da on svaki puta postaje doslovno prisutan, pa tu leži prvi smisao reprezentacije kao ponovne prisutnosti (re-representirati = činiti ponovo prisutnim). (...) taj je obred zamijenjen svojim simboličkim uprizorenjem, koje je postalo tragička drama.«²¹³

Navedena zamjena ponovno prisutnog simboličkim predstavljanjem koje prati desakralizacija funkcije umjetnosti za Dantoa predstavlja drugi smisao reprezentacije:

»Tu imamo, dakle, drugi smisao reprezentacije: reprezentacija je nešto što stoji umjesto nečeg drugog, kao što naši zastupnici (reprezentanti) u Saboru službeno zastupaju nas same.«²¹⁴

²¹⁰ Iako sam problem imitacije nije dio analize ovoga rada, valja napomenuti kako se imitacija može smatrati subordiniranim pojmom reprezentacije, naime, ona je tek jedan od načina mogućega reprezentiranja: »Štoviše, kako shvaćanje imitacije podrazumijeva da je ona tek jedna od subkategorija reprezentacije, postoji više vrsta reprezentacije od jedne«, Carrol, Noël i Banes, Sally, »Dance, Imitation and Representation« u Carrol, Noël, *Art in Three Dimensions*, Oxford University Press, New York, 2010, str. 479.

²¹¹ Usporedi u Danto, A. C., *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, str. 3-4.

²¹² Ibid., str. 4.

²¹³ Ibid., str. 27.

²¹⁴ Ibid., str. 27.

Oba su smisla reprezentacije, tvrdi se, prema Dantoovom tumačenju, zadržana u umjetnosti. Dakako ranije sakralne ili obredne funkcije umjetnosti nisu nužan uvjet, ali se prvi aspekt reprezentacije zadržava prisustvom zajedničkih crta ili sličnošću reprezentiranog i reprezentirajućeg, dok se drugi aspekt odnosi na reprezentaciju kao referenciju pri čemu se sličnost zanemaruje, a bilo koji predmet može stajati za bilo koji drugi.²¹⁵ No ova tvrdnja nije neproblematična i zahtijeva daljnju analizu. Za potrebe te analize prikazat će se shvaćanja reprezentacije kod Noëlla Carrola i Keitha Kenneyja koji daju preglede teorija reprezentiranja.

U svom razmatranju problema reprezentacije Carroll predlaže četiri načina na koji recipijenti prepoznaju da x stoji za y, odnosno četiri tipa reprezentacije.²¹⁶ Pa iako se ti tipovi reprezentiranja oslanjaju na reprezentacijske prakse,²¹⁷ jasno se naglašava njihov kontinuum, tj. mogućnost da se međusobno mogu preklapati, da izvedena taksomija nije jedina moguća jer bi je bilo moguće ustrojiti drukčije te, u konačnici, da je i u njoj moguće dodati različite potkategorije. Ipak njegova je taksonomija utemeljena u činjenicama, stvarnim praksama reprezentiranja te se pokazuje korisnom u analizi problema reprezentacije. Četiri tipa ili načina reprezentiranja²¹⁸ bit će kratko predstavljena i dovedena u vezu s Dantoovim shvaćanjem reprezentacije, a za Carrola ti su tipovi:

- (1) neuvjetovana reprezentacija;
- (2) leksička reprezentacija;
- (3) uvjetovana specifična reprezentacija;
- (4) uvjetovana generička reprezentacija.

(1) Neuvjetovana reprezentacija se, zapravo, izjednačava s mogućnošću prepoznavanja objekata u stvarnome svijetu. Drugim riječima, gledajući npr. *Mona Lisu*, koristimo iste perceptivne mehanizme za prepoznavanje koji nam omogućuju da i u prirodi prepoznamo žensku osobu. Slijedom toga isti mehanizmi kojima prepoznajemo žensku osobu na slici sudjeluju i u prepoznavanju ženske osobe u prirodi. Ovakav je način reprezentiranja blizak oponašanju i oslanja se na izravno prepoznavanje bez posebnoga sustava ili koda koji je potrebno upoznati za

²¹⁵ Usporedi u Božićević, V., »Filozofija umjetnosti Arthura Dantoa«, u: Danto, A. C., *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, str. 308.

²¹⁶ Usporedi u Carrol, N. i Banes, S., »Dance, Imitation and Representation« u: Carrol, Noëll, *Art in Three Dimensions*, str. 479.

²¹⁷ Valja napomenuti kako u navedenome tekstu Carroll navodi da reprezentacija nije nužan umjetnosti: »Ali budući da sada shvaćamo da reprezentacija nije nužan uvjet umjetnosti, njihova teorija plesa nam više nije privlačna«, *ibid.*, str. 478.

²¹⁸ Usporedi u *ibid.*, str. 479-488.

prepoznavanje reprezentacije,²¹⁹ a kao takav utemeljen je u urođenim sposobnostima recipijentovih mehanizama prepoznavanja.

(2) Za razliku od neuvjetovane reprezentacije i izravnoga prepoznavanja, leksički se tip reprezentacije oslanja na naučeni i prihvaćeni kod kojim recipijent prepoznaje odnos reprezentiranoga i reprezentirajućega. Stoga, u konačnici, samo perceptivni mehanizam recipijenta ne može biti dovoljan, njegova je nužna nadgradnja svojevrsna teorijska upućenost²²⁰ i prihvaćanje koda kao konvencije koja posreduje u zastupanju.

(3) Treći je tip reprezentacije uvjetovana specifična reprezentacija. Ono što je razlikuje od neuvjetovane reprezentacije činjenica je da se ovdje reprezentirano prepoznaje na temelju već postojećega znanja o tome što se reprezentira.²²¹ Jednom kada takvo znanje postoji, recipijent ponovno pokreće svoje prirodne dispozicije prepoznavanja na način na koji oni funkcioniraju u neuvjetovanom reprezentiranju. No bez prethodne upućenosti, te bi dispozicije ili ostale neaktivne ili ne bi mogle prepoznati reprezentirano. Na prvi bi se pogled moglo zaključiti da je ovakav način reprezentiranja istovjetan leksičkom reprezentiranju, ali, za razliku od potonjega, ne sadrži kod kao nužan uvjet, već se oslanja na imitaciju. Međutim određena sličnost u reprezentiranju postoji. Naime jasno je da je svaka leksička reprezentacija zbog poznavanja koda ujedno i uvjetovana, no uvjetovane reprezentacije ne moraju funkcionirati kao leksičke i oslanjati se na kodove. Njihova se istovrijednost odbacuje jer se kod ne zahtijeva kao nužnost, odnosno, uvjet kodiranja moguće je zamijeniti nekim drugim uvjetom poput očekivanja, oponašanja nečega već poznatoga ili naprosto nekog posredno stečenog znanja koje se razlikuje od koda. Dakako i ovdje su mogući isprepleteni slučajevi koji kombiniraju poznavanje koda, prirodne mehanizme prepoznavanja i

²¹⁹ Distinkcija neuvjetovane reprezentacije kao rezultata prepoznavanja sličnosti nekog x i y s jedne i prirodne proizvodnosti s druge strane ostavlja se po strani kao problem psihologije. Usporedi u *ibid.*, str. 480.

²²⁰ Već spomenuti miješani slučajevi reprezentacije u kojima možemo pronaći nekoliko njezinih tipova mogu biti izvedeni i od neuvjetovane i leksičke reprezentacije. Takav bi slučaj predstavljao već gotovo naturalizirani postupak izravnog prepoznavanja kojemu u pozadini ipak stoji neki ustanovljeni kod. Carrollov primjer je prepoznavanje vatrogasnoga kamiona kao takvoga dijelom i zbog njegove crvene boje, ali sam odabir crvene boje ne predstavlja njegovu prirodnu dispoziciju ili karakteristiku, već socijalnu konvenciju. Usporedi u *ibid.*, str. 480.

²²¹ Carroll navodi primjer oponašanja trovanja Laerta u *Mišolovki* Shakespeareovog *Hamleta*. Prema njegovom tumačenju, već poznata situacija trovanja omogućuje nam da to isto, na temelju oponašanja radnje, prepoznamo i unutar fiktivske predstave. Bez toga, ne bismo bili u stanju određenu radnju prepoznati upravo kao trovanje, a što nam onemogućuje aktivaciju urođenoga mehanizma prepoznavanja o kojemu je riječ u neuvjetovanoj reprezentaciji. Također, ne postoji određeni kod čijim bismo prihvaćanjem i učenjem tu istu radnju prepoznali prema karakteristikama leksičke reprezentacije. Usporedi u *ibid.*, str. 480.

unaprijed postojeće znanje o reprezentiranome, ali činjenica o poznavanju specifično reprezentiranoga razlikuje ovu vrstu reprezentacije od leksičke i neuvjetovane reprezentacije.

(4) Posljednji je tip reprezentiranja neuvjetovana generička reprezentacija. Njezino razlikovanje od prva dva tipa jednako je onome koje vrijedi i za uvjetovanu specifičnu reprezentaciju, a razlika u odnosu na prethodni tip sadržana je u razini općenitosti reprezentiranoga. Naime dok je u prvom slučaju nužno poznavanje specifične reprezentacije, ovdje se radi naprosto o razumijevanju da se nešto reprezentira, a bez znanja o specifičnosti reprezentiranoga.²²²

Keith Kenney reprezentaciju definira na sljedeći način:

»(...) kako znakovi „posreduju“ između vanjskoga svijeta i našeg „unutarnjeg“ svijeta, ili kako znak „stoji za“ ili „zauzima mjesto“ nečega iz stvarnoga svijeta u umu osobe. Ono čime se ti znanstvenici bave zove se *reprezentacija*.«²²³

To se posredovanje tumači kao koncept sastavljen od dva, tri ili četiri dijela, ovisno o zastupanoj poziciji.²²⁴ Dvodijelni koncept reprezentacije, odnosno lingvistički znak prema de Saussureu, sastoji se od označenog i označitelja.²²⁵ Prema Peirceu, koncept reprezentacije je trodijelan i sastoji se od međuodnosa znaka, objekta i interpretatora, dok je Mitchell razvio prihvaćeni četverodijelni model koji se oslanja na Peirceov, no predstavlja specifičnost upravo u području vizualne komunikacije. Njegov se dodatak u odnosu na Peirceov model²²⁶ sastoji u pretpostavci stvaratelja poruke:

»Mogla bi postojati i četvrta dimenzija reprezentacije koju naš trokut ne obuhvaća, i to bi bio „onaj koji namjerava“ ili „stvaratelj“ reprezentacije, onaj koji kaže, „neka ova mrlja boje stoji nekome za kamen“.«²²⁷

²²² Carrollov je primjer igra pantomime u kojoj jedna skupina, ona koja je zadala zadatak, zna što se reprezentira, dok druga, ona koja odgonetava reprezentirano, ne zna što se specifično reprezentira, iako posjeduje znanje o tome da se nešto reprezentira. Prva je skupina, stoga, suočena s uvjetovanom specifičnom reprezentacijom, dok je druga skupina suočena s uvjetovanom generičkom reprezentacijom. Usporedi u *ibid.*, str. 481-482.

²²³ Kenney, Keith, »Representation Theory«, u: Smith, Ken, Moriarty, Sandra, Barbatsis, Gretchen i Kenney, Keith (ur.), *Handbook of Visual Communication. Theory, Methods and Media*, Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, Mahwah, New Jersey, 2005, str. 99-115, ovdje str. 99.

²²⁴ Usporedi u *ibid.*, str. 99-100.

²²⁵ De Saussure, Ferdinand, *Tečaj opće lingvistike*, ArTresor: Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje, 2000.

²²⁶ Usporedi u Merrell, Floyd »Charles Sanders Pierce's concept of the sign«, u Copley, Paul (ur.), *The Routledge Companion to Semiotics and Linguistics*, London, 2001, str. 28-39 i Atkin, Albert, »Peirce's Theory of Signs«, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2013 Edition), Edward N. Zalta (ur.), www.plato.stanford.edu/archives/sum2013/entries/peirce-semiotics/, Pristup 15. svibnja 2018.

²²⁷ Mitchell, William, J. T., »Representation«, u: Lentricchia, F. i McLaughlin, T. (ur.), *Critical terms for literary Study*, University of Chicago Press, Chicago, 1990, str. 11-22, na <http://neh.byu.edu/files/2010/09/Representation-from-Critical-Terms-for-Literary-Study.pdf>, Pristup 15. svibnja 2018.

Time Mitchell gradi dvije osi koje se nalaze u međuo odnosu, s jedne strane stvaratelja ili pošiljatelja poruke ili reprezentacije s intencijom da se ostvari komunikacija uz pomoć nekog vizualnog posrednika i primatelja poruke te objekta i znaka s druge strane, pri čemu znak zastupa neki objekt stvarnoga svijeta.²²⁸ S obzirom da Danto nužnim za reprezentiranje i stvaranje umjetničkih djela smatra intenciju ili namjeru,²²⁹ daljnja će analiza upravo to morati uzeti u obzir. Kako ističe Kenney, ključan je odnos reprezentacije upravo odnos objekta i znaka, odnosno reprezentiranoga i reprezentirajućega. Na tome odnosu počiva i njegovo razlikovanje četiri modela²³⁰ ili teorije reprezentacije:

- 1) teorije kauzalne relacije;
- 2) teorije sličnosti;
- 3) teorije mentalne konstrukcije i
- 4) teorije konvencije.

(1) Teorije kauzalne relacije obuhvaćaju teoriju transparentnosti i teoriju prepoznavanja. Teorija transparentnosti prije svega razmatra reprezentaciju u modernim medijima poput fotografije i filma. Naime, za razliku od ostalih medija poput slike ili crteža, fotografija uspostavlja novi odnos između objekta i znaka pa se zaključuje da za fotografijom reprezentirani objekt uvijek vrijedi činjenica postojanja nekog objekta kao i viši stupanj realističnosti neusporediv s pokušajima realističnoga prikazivanja u slikarstvu.²³¹ Stoga Kendall Walton zaključuje kako je novi način reprezentiranja rezultirao novim vrstama slika, ali i novim načinom gledanja²³² koji omogućuje izravan pogled u reprezentirano.²³³ U odnosu na Mitchellovu poziciju, teorija transparentnosti zanemaruje gledatelja kao interpretatora viđenoga, ali i stvaratelja kao intencionalnog kreatora

²²⁸ Usporedi u *ibid.*

²²⁹ Na primjeru Rembrandtovog *Poljskog jahača* Danto pokazuje kako fizički istovjetan predmet nastao slučajnim rasprskavanjem boje ne bi mogao biti smatran umjetničkim djelom, tj. nedostajale bi mu estetske značajke koje pridajemo ili prepoznavamo kod onih predmeta koje smatramo umjetničkim djelima. Usporedi u Danto, A. C., *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, str. 45-46.

²³⁰ Usporedi u Kenney, Keith, »Representation Theory«, u: Smith, Ken, Moriarty, Sandra, Barbatsis, Gretchen i Kenney, Keith (ur.), *Handbook of Visual Communication. Theory, Methods and Media*, Lawrence Erlbaum Associates, Inc. Publishers, Mahwah, New Jersey, 2005, str. 100-111.

²³¹ Ukoliko fotografija reprezentira nešto nestvarno, za nju stoji barem jedan realno postojeći objekt. Npr. namještena fotografija mitskog bića u stvarnosti ostvaruje koreliranje s glumcem i slično. Usporedi u Walton, Kendall, L., »Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism«, *Critical Inquiry* 11, 1984, str. 246-277, ovdje str. 250-251.

²³² *Ibid.*, str. 251.

²³³ Usporedi u *ibid.*, str. 251-252 i u Kenney, Keith, »Representation Theory«, u: Smith, Ken, Moriarty, Sandra, Barbatsis, Gretchen i Kenney, Keith (ur.), *Handbook of Visual Communication. Theory, Methods and Media*, str. 101.

znaka i pošiljatelja, omogućujući da recipijent izravno prepozna i gleda reprezentirano. Također, ona se ne čini primjenjiva na ostale, tradicionalne načine reprezentiranja.²³⁴ Za razliku od teorije transparentnosti, teorija prepoznavanja se, umjesto pozivanja na izravno iskustvo gledanjem, oslanja na moć prepoznavanja koje recipijenti posjeduju i u svakodnevnom percipiranju okolnoga svijeta te stoga umanjuje simboličku vezu znaka i objekta. Prema tome, teorija prepoznavanja bliska je Carrollovoj neuvjetovanoj reprezentaciji koja se također oslanja na prirodne mehanizme i potencijale prepoznavanja. Ona tako ne zahtijeva učenje koda kako bi se reprezentirano prepoznalo te je bliska i Peirceovoj trodijelnoj strukturi koja sadrži objekt, znak i recipijenta, ali ne i stvaratelja, tj. intenciju.²³⁵

(2) Teorija sličnosti obuhvaća neperceptivnu i perceptivnu sličnost, a u objema je naglašena sličnost objekta i znaka. Također, obje zanemaruju Mitchellov model komunikacije između stvaratelja i recipijenta reprezentacije. Neperceptivna sličnost utemeljena je u nekim sličnim svojstvima znaka i objekta koji nas mogu podsjetiti na reprezentirani objekt te mogu uključivati više kognitivne procese, dok se perceptivna sličnost oslanja isključivo na rane vizualne informacije bez utjecaja naših vjerovanja, vrijednosti ili prethodno stečenih znanja te stoga isključuju više kognitivne procese. Kritike teorije sličnosti iznio je Nelson Goodman upozoravajući da sličnost nikako ne može biti uvjet reprezentacije, naime sličnost između predmeta A i predmeta B je simetrična, ali reprezentacija predmeta A pomoću predmeta B to ne može biti. U suprotnom, fotografija kojom se reprezentira neki objekt poprimila bi i svoj simetrični oblik, naime da objekt reprezentira fotografiju, a što nije slučaj.²³⁶ Također, napominje se da je fotografija npr. plesačice sličnija ostalim predmetima iste klase, tj. drugim fotografijama negoli stvarnoj plesačici koju reprezentira.²³⁷ Budući da fotografija nekog objekta nije reprezentacija same sebe, može se zaključiti da je postojanje sličnosti moguće i bez reprezentiranja, tj. da sličnost nije uvjet reprezentacije.²³⁸ Za razliku od neperceptivne sličnosti, teorija perceptivne sličnosti ne oslanja se na prepoznavanje aspekata, već na prepoznavanje objekata. Radi se o vizualnim informacijama,

²³⁴ Za daljnju kritiku teorije transparentnosti vidi u Dilworth, John, »Internal versus External Representation«, *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*, Vol. 62, No. 1 (Winter, 2004), str. 23-36, ovdje str. 25-27.

²³⁵ Usporedi u Kenney, Keith, »Representation Theory«, u: Smith, Ken, Moriarty, Sandra, Barbatsis, Gretchen i Kenney, Keith (ur.), *Handbook of Visual Communication. Theory, Methods and Media*, str. 103.

²³⁶ Goodman, N., *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, str. 11.

²³⁷ Usporedi u Kenney, Keith, »Representation Theory«, u: Smith, Ken, Moriarty, Sandra, Barbatsis, Gretchen i Kenney, Keith (ur.), *Handbook of Visual Communication. Theory, Methods and Media*, str. 106.

²³⁸ Za suprotstavljenu poziciju i kritiku Goodmanovog stava usporedi u Files, Craig, »Goodman's Rejection of Resemblance«, *The British Journal of Aesthetics*, Volume 36, Issue 4, 1 October 1996, str. 398-412.

izoliranima od ostalih podataka koje subjekt percipiranja prima. Stoga objekti i njihove reprezentacije kao vizualne inpute daju identične vizualne informacije, a subjekti koji su upoznati s reprezentiranim objektima mogu jednako tako prepoznati i njihove reprezentacije.²³⁹ Ovakvu poziciju zastupa i Danto, tvrdeći kako čak i životinje mogu prepoznati reprezentirane objekte ukoliko su s njima ranije bili upoznati, a to se prije svega odnosi na one objekte koji su dostupne njihovom prirodnom mehanizmu percipiranja, poput onih jedinki koje za njih same predstavljaju opasnost. Također, pripadnici bilo koje kulture i njoj pripadajuće vizualne tradicije mogli bi jednako prepoznati objekte kojima su izloženi.²⁴⁰ Ova će pozicija izazvati polemike o vizualnoj percepciji kako je Danto shvaća i bit će zasebno analizirana.

(3) Teorije mentalne konstrukcije obuhvaćaju različita mentalna stanja recipijenta, kreiranje iluzija, uživanje u fiktivni svijet ili kreiranje vlastitog viđenja u reprezentiranome, pri čemu kreiranja iluzija i vlastitoga viđenja uzimaju u obzir namjeru stvaratelja koja je u uživanju u fikciju zanemarena. Tako je vizualnost kao iluzija objašnjena znanjem da reprezentacija nije sam objekt, ali i zavaravanjem oka koje tvori iluziju vizualnoga iskustva objekta.²⁴¹ Kao najpoznatiji predstavnik teorije iluzije, Gombrich istražuje upravo navedene mentalne aspekte reprezentacije:

»Vjerujem da se samo razmatranjem psihologijskih aspekata stvaranja slika i čitanja slika možemo približiti razumijevanju središnjeg problema povijesti umjetnosti (...) zašto reprezentacija treba imati vlastitu povijest, zašto je čovječanstvu trebalo toliko da stigne do vjernoga prikaza vizualnih efekata koji stvaraju iluziju životnosti (...).«²⁴²

Mentalni aspekti reprezentacije posebno su naglašeni u intencionalnom zanemarivanju aspekata reprezentacije koji se ne slažu s reprezentiranim objektom, a čija redukcija, zapravo, predstavlja povijest reprezentacije. Ta redukcijska razlika između objekta i njegove reprezentacije vodi do sve naturaliziranijih načina viđenja i varanja oka ili kreiranja iluzija i konačnog ukidanja iskustva dvojnosti objekta i njegove reprezentacije kao uvjeta potpune iluzije. U kreiranju iluzije jednako sudjeluju umjetnik koji daje određene naznake što slijediti i recipijent koji te naznake slijedi ignorirajući pritom postojeće razlike objekta i reprezentacije te, u konačnici, dovršavajući proces

²³⁹ Usporedi u ibid., str. 106.

²⁴⁰ Usporedi u Danto, Arthur, C., »Animals as Art Historians«, u: Danto, Arthur, C. (ur.), *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, Noonday Press, New York, 1993, str. 15-31.

²⁴¹ Usporedi u Kenney, Keith, »Representation Theory«, u: Smith, Ken, Moriarty, Sandra, Barbatsis, Gretchen i Kenney, Keith (ur.), *Handbook of Visual Communication. Theory, Methods and Media*, str. 109.

²⁴² Gombrich, Ernst, H., *Art and illusion: A study in the psychology of pictorial representation*, Phaidon Press, London, 1977, str. 234.

reprezentiranja.²⁴³ Uživljavanje u fiktivni svijet podrazumijeva vizualnu recepciju i mentalni proces zamišljanja. Drukčije rečeno, recipijent percipira vizualne informacije, ali istovremeno one u njemu spontano uzrokuju mentalne procese. Time se recipijent prepušta imaginaciji²⁴⁴ koja mu dopušta da u određenom rasporedu boja i oblika zamišlja objekte koji bi mogli biti reprezentirani. Lako je zaključiti kako se ova pozicija pretjerano oslanja na imaginaciju recipijenta zanemarujući intenciju stvaratelja te dopuštajući potpuni nesklad zamišljenoga i uistinu reprezentiranoga.²⁴⁵ Slično, kreiranje vlastitog viđenja u reprezentiranome spontani je proces recipijentovih mentalnih stanja na temelju vizualnih informacija. Za razliku od kreiranja fiktivnoga svijeta, recipijentovo vlastito viđenje, tvrdi se, više ovisi o intenciji stvaratelja reprezentacije koja se iščitava iz određenih naznaka upisanih u reprezentaciju. Pa iako to može vrijediti za intencionalno kreirane predmete u odnosu na slučajne tvorevine, ostaje, međutim, nejasno što recipijenta nužno navodi da kreira identičnu sliku kao i kreator neke reprezentacije. S obzirom na to da je proces spontan i neovisan o recipijentu, zaključak je da se ova pozicija ne razlikuje nužno od prethodne, da sam proces reprezentiranja nije objašnjen i da je intenciju stvaratelja moguće zanemariti.²⁴⁶

(4) Posljednja je pozicija unutar različitih modela reprezentacije teorija konvencije. Prema teoriji konvencije, bilo koji x može stajati za bilo koji y, baš kako je to ranije naznačeno i kod Dantoa. Pritom se odbacuju sličnost, imitacija ili kopiranje kao nužni uvjeti takvog zastupanja te se oni mogu pojaviti tek kao modaliteti zastupanja, a ono što reprezentiranje čini mogućim jest pripadanje simboličkom sustavu koji povezuje neke karakteristike reprezentirajućega s reprezentiranim objektima.²⁴⁷ Takvo se zastupanje ili reprezentiranje treba odvojiti od prikazivanja te se izbjegava prigovor koji je teoriji sličnosti na temelju asimetričnog odnosa reprezentirajućega i reprezentiranoga uputio Nelson Goodman. Naime, dok je za prikazivanje sličnost nužan uvjet, ona je, prema teoriji konvencije, izbjegnuta u reprezentiranju te tako uistinu bilo koji x može stajati za bilo koji y:

»(...) gotovo svaka slika može *reprezentirati* gotovo bilo što.«²⁴⁸

²⁴³ Usporedi u Kenney, Keith, »Representation Theory«, u: Smith, Ken, Moriarty, Sandra, Barbatsis, Gretchen i Kenney, Keith (ur.), *Handbook of Visual Communication. Theory, Methods and Media*, str. 109.

²⁴⁴ Za daljnju analizu subjektivnosti viđenja vidi u Gombrich, Ernst, H., »Representation and Misrepresentation«, *Critical Inquiry*, Vol. 11, No. 2 (December, 1984), str. 195-201.

²⁴⁵ Usporedi u ibid., str. 110.

²⁴⁶ Usporedi u ibid., str. 111.

²⁴⁷ Usporedi u ibid., str. 108.

²⁴⁸ Goodman, Nelson, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, str. 38.

To da svaka slika može reprezentirati ili stajati za bilo što vrijedi uz pomoć pozivanja na odsutno ili pomoću referencije, prije svega denotacije i oprimjerivanja kao specifičnoga dijela denotiranja.²⁴⁹

»U prvom poglavlju svoje knjige *Jezici umjetnosti* Nelson Goodman tvrdi da je slikovna reprezentacija forma simboliziranja ili referencije: Jednostavna je činjenica da slika, da bi reprezentirala objekt, mora biti njegov simbol, stajati za njega, referirati se na njega; i da nikakav stupanj sličnosti nije dovoljan za uspostavu relacije referiranja.«²⁵⁰

Tako su jednako i prikazivanje ili sličnost i referencija dio strukture reprezentiranja, a razlog zašto se sličnost do sada smatrala nužnom njeno je naturalizirano shvaćanje zbog kojega se ona ne smatra konvencijom. Međutim prikazivački realizam jednako je podložan konvenciji ili strukturi kojom se mora ovladati poput jezika kojim razumijemo postupke reprezentiranja. Drugim riječima, jednako kao što gramatičke i jezične strukture poput riječi, sintagmi i rečenica ne nalikuju svijetu koji reprezentiraju, tako mu ni slike kao reprezentacije ne moraju nalikovati, a njezine se gramatičke strukture moraju naučiti. Tako Goodman tvrdi da je ono što se naziva osnovnim mehanizmima percepcije jednako vezano navikom i konvencijom kao i svaki tekst, a sposobnost »čitanja« fotografija i njihovih konvencija mora biti stečena. Stoga fotografije i slike, pa i one s perspektivom, nemaju nikakav poseban status kao čiste replike vizualnoga iskustva ili, u odnosu na stvarnost, nekodirane poruke.²⁵¹

Osim što se svaka reprezentacija, uključujući i one koje se tradicionalno smatraju najtransparentnijima poput fotografije, dovodi u kontekst konvencije i koda, taj se kod poistovjećuje s jezičnim kodom, a koji se tek mora naučiti.²⁵² Time se, prema Goodmanu, odbacuje prikazivačka djelatnost koja bi u potpunosti bila prirodna, a ističe se postepena naturalizacija koda sličnosti.

²⁴⁹ Beardsley, Monroe, C., »"Languages of Art" and Art Criticism«, *Erkenntnis* (1975-), Vol. 12, No. 1, The Philosophy of Nelson Goodman, Part 1 (January, 1978), str. 95-118, ovdje str. 96.

²⁵⁰ Robinson, J., »Two Theories of Representation«, *Erkenntnis* (1975-), Vol. 12, No. 1, The Philosophy of Nelson Goodman, Part 1 (January, 1978), str. 37-53, ovdje str. 37.

²⁵¹ Mitchell, William, J. T., »Pictures and Paragraphs. Nelson Goodman and the Grammar of Difference«, u: Mitchell, William, J. T., *Iconology: Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press, Chicago, 1986, str. 53-74, ovdje str. 64.

²⁵² Kratku raspravu o arbitarnosti koda u razmatranju denotacije i oprimjeravanja vidjeti u Arell, Douglas, »What Goodman Should Have Said about Representation«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 46, No. 1 (Autumn, 1987), str. 41-49 i Goodman, Nelson, »On What Should Not Be Said about Representation«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 46, No. 3 (Spring, 1988), str. 419.

Zaključno, lako je ustanoviti kako je kod realizma i sličnosti tek jedan od kodova poput različitih gramatičkih kodova pomoću kojih ovladavamo značenjima. U tom je smislu Goodmanovo simboličko zastupanje ujedno i relativističko:

»(...) slikovna je „stvarnost“ oblikovana načinom gledanja onoga koji gleda, a koje je pod kontrolom konvencija nametnutih kulturom.«²⁵³

Takav kulturni relativizam s naglašavanjem simboličke veze reprezentiranog i reprezentirajućeg dodatno naglašava komunikacijsku vezu stvaratelja i recipijenta reprezentacije jer razumijevanje i smisao ovise upravo o mogućnosti da stvaratelj i recipijent vladaju istim simboličkim sustavom i konvencijom ili kodom.²⁵⁴ Time se evaluacijski iskazi o umjetnosti prije svega usmjeravaju na otkrivanje umjetničkoga djela u simboličkome poretku, odnosno, rečeno Dantoovim rječnikom, interpretacijom se umjetničko djelo identificira kao takvo.²⁵⁵

S obzirom na prikazane modele reprezentiranja, osnovna Dantoova pozicija zapravo je dvodijelna, a svaka reprezentacija označava dvostruko,²⁵⁶ uključujući sličnosti na temelju zajedničkih obilježja. Stoga ona može sadržavati nižu, tek perceptivnu razinu koja se oslanja na prirodne mehanizme recepcije i prepoznavanja, te višu, simboličku razinu koja ovisi o simboličkom poretku i učenju koda kao svojevrsnoga umjetničkoga jezika o kojemu ovisi interpretacija i identifikacija umjetničkoga djela. To je potpuno u skladu s već analiziranom ulogom teorije²⁵⁷ kao konstitutivnim elementom onoga što Danto zove umjetničkim svijetom.

Reprezentiranje se oslanja na postojanje sličnosti ili zajedničkih crta između reprezentiranoga i reprezentirajućega te predstavlja tek razinu prepoznavanja reprezentiranoga objekta. Prema taksonomiji koju predlaže Carroll, ova bi razina odgovarala neuvjetovanoj reprezentaciji ili

²⁵³ Kenney, Keith, »Representation Theory«, u: Smith, Ken, Moriarty, Sandra, Barbatsis, Gretchen i Kenney, Keith (ur.), *Handbook of Visual Communication. Theory, Methods and Media*, str. 108.

²⁵⁴ Usporedi u *ibid.*, str. 108.

²⁵⁵ Usporedi u Beardsley, M., C., »“Languages of Art“ and Art Criticism«, str. 95.

²⁵⁶ Usporedi u Božićević, V., »Filozofija umjetnosti Arthura Dantoa«, u: Danto, A. C., *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, str. 308.

²⁵⁷ Ovdje je moguće uputiti prigovor uloži teorije kako je shvaćena kod Dantoa. Naime prigovor se sastoji u razumijevanju teorije kao nužnog uvjeta identifikacije umjetničkih djela i činjenja umjetničkih djela mogućima, a u isto vrijeme razumijevanju teorije kao proizvoda tog istog umjetničkoga svijeta. Prigovor je moguće proširiti i na navedeni primjer, naime kako o kodu ili simboličkome poretku kao proizvodu umjetničkoga razvoja može ovisiti identifikacija te iste umjetnosti. Navedeni prigovor Danto odbacuje tvrdeći da se ne radi o cirkularnosti, već istoremeno o nužnom uvjetu i proizvodu umjetnosti koji dalje perpetuira umjetnički razvoj i simbolički poredak. Usporedi u Lacertosa, Massimiliano, »The Artworld and The Institutional Theory of Art: an Analytic Confrontation«, *The SOAS Journal of Postgraduate Research*, Vol. 8 (2015), str. 36-45, ovdje str. 37.

naprosto mogućnosti prepoznavanja objekata u stvarnome svijetu, a bila bi utemeljena u perceptivnim mehanizmima kojima baratamo, bez potrebe za stvaranjem ikakvoga koda ili sustava. Dakako, sukladno onome kako predlaže Carroll, moguće je, ali ne i nužno, da u takvoj vrsti reprezentacije sudjeluju i elementi koji čine drugu vrstu reprezentacije. Prema Kenneyjevoj podjeli, ovakvo bi shvaćanje reprezentacije odgovaralo kauzalnoj teoriji prepoznavanja koja odgovara svakodnevnom percipiranju okolnoga svijeta bez simboličke veze znaka i objekta. Ona se također poziva na prirodne mehanizme prepoznavanja bez prisutnosti naučenoga koda ili jezika, kao i u slučaju Carrollove neuvjetovane reprezentacije. Kauzalna se teorija oslanja i na perceptivnu sličnost reprezentirajućega znaka i reprezentiranoga objekta što odgovara fazi ranih vizualnih informacija koje ne uključuju ni recipijentova vjerovanja ni njegova prethodno stečena znanja te stoga isključuju nužnost recipijentovog pokretanja viših kognitivnih procesa u samom prepoznavanju. Budući da je ustanovljeno kako je za Dantoa intencija u stvaranju umjetničkih djela uvijek prisutna, a što će se posebno pokazati u analizi stila, potrebno je ovakvo shvaćanje reprezentacije staviti u odnos prema Mitchellovom modelu koji uključuje odnos stvaratelja i recipijenta umjetničkoga djela. Naime, s obzirom da se i neuvjetovana reprezentacija i teorija prepoznavanja prema sličnosti oslanjaju na urođene mehanizme prepoznavanja koji djeluju i u neumjetničkome svijetu, odnos stvaratelja i recipijenta je zanemaren i ne mora se nužno ostvariti. To naročito postaje jasno ukoliko se u obzir uzme Dantoova tvrdnja da su takvi oblici prepoznavanja predstavljenoga svojstveni i životinjama kao dijelu prirodnoga svijeta.²⁵⁸ Stoga se, iako se ne bi moglo tvrditi da je umjetničko reprezentiranje na temelju sličnosti jednako prepoznavanju objekata kod životinja, reprezentiranje na temelju sličnosti može odbaciti kao specifično upravo za umjetnička djela. Drukčije rečeno, na tragu Goodmana, prepoznavanje na temelju sličnih i zajedničkih crta reprezentiranoga i reprezentirajućega može biti samo jedan od načina reprezentacije koji ne odgovara nužno umjetničkoj reprezentaciji. Iz svega, dakle, slijedi kako je upravo umjetnosti svojstven drukčiji način reprezentiranja. Takvom načinu odgovara drugi smisao reprezentacije kod Dantoa u kojemu je sličnost zanemarena. Drugi je aspekt referencija, tj. proizvoljnost označavanja koja isključuje sličnost, a bilo što može označavati bilo što drugo.

Kako se lako zaključuje iz navedenoga, sličnost ovdje valja odbaciti jer bilo koji objekt može biti reprezentiran bilo kojom reprezentacijom. Stoga Danto izlazi iz prethodne pozicije koja se oslanja

²⁵⁸ Usporedi u Danto, Arthur, C., »Animals as Art Historians«, u: Danto, Arthur, C. (ur.), *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, str. 15-31.

na sličnost objekta i njegove reprezentacije te se pomiče prema teoriji supstitucije ili proizvoljnosti znaka koji stoji za neki objekt, ali koji, istovremeno, ne može biti potpuno neuvjetovan. Ono što takvo shvaćanje reprezentacije ipak ograničava ili do neke mjere uvjetuje jest Carrollova pozicija leksičke reprezentacije ili prihvaćeni kod, u ovom slučaju umjetnički, koji nadilazi urođene mehanizme percipiranja i prepoznavanja te koji funkcionira kao posrednik u takvom zastupanju. Nužnost ovakve nadogradnje i promjene pozicije, a moguće i potpunog napuštanja prvog načina shvaćanja reprezentiranja, proizlazi iz problematičnog pojma reprezentiranja kao činjenja reprezentiranoga ponovno prisutnim.²⁵⁹

Ukoliko uistinu prihvatimo prvo tumačenje koje se oslanja na sličnost i koje sam reprezentirani objekt čini ponovno prisutnim, tada nije moguće da o reprezentaciji i reprezentiranome govorimo kao o različitim stvarima, već moramo uspostaviti relaciju identiteta. Naime, ne postoji odnos u kojemu sličnost vrijedi u tolikoj mjeri kao što vrijedi za svaki predmet u odnosu prema samome sebi. Međutim teorija se sličnosti odnosi na dva različita objekta i ne pretpostavlja relaciju identiteta pa je stoga, u slučaju kada želimo razumjeti Dantoovu poziciju, valja odbaciti. No, s druge strane, reprezentacija se uistinu odnosi na različite objekte, ali se sličnost mora odbaciti jer, koliko god slični objekti bili, ne možemo ustvrditi da je jedan nužno reprezentacija drugoga.²⁶⁰ Stoga poziciju koja se oslanja na sličnost u reprezentiranju valja zamijeniti onom koja se oslanja na supstituciju jer u objašnjavanju reprezentiranja konzistentno obuhvaća više slučajeva. Naime, moguće je tvrditi da je reprezentacija supstitucija koja se, ponekad, ostvaruje sličnošću, dok obrnuto to nije moguće. Ne može se, naime, konzistentno tvrditi da se reprezentira na temelju sličnosti, a istovremeno kao reprezentacije zadržati tekstove i nefigurativnu umjetnost.

Prema svemu sudeći, Danto ne prihvaća sličnost kao kriterij reprezentiranja jer se tada ne mogu objasniti navedeni slučajevi tekstova, nefigurativnog prikazivanja ili političkoga zastupanja u kojima takva sličnost izostaje ili ne predstavlja nužni uvjet reprezentiranja. Teorija sličnosti može predstavljati određene specifičnije slučajeve unutar supstitucijske teorije koji u sebi uključuju i sličnost, ali sama ne može objasniti reprezentaciju te se stoga mora odbaciti u korist supstitucijske

²⁵⁹ Ankersmith, F., R., »Danto on Representation, Identity and Indiscernibles«, *History and Theory*, Vol. 37, No. 4, Theme Issue 37: Danto and His Critics: Art History, Historiography and After the End of Art (December, 1998), str. 44-70, ovdje str. 51.

²⁶⁰ Npr. dva automobila istoga tipa koji si međusobno nalikuju više nego što im nalikuje bilo koji drugi predmet, ali to istinu ne znači da jedan reprezentira drugoga. Analogne primjere lako je iskonstruirati s bilo koja dva objekta za koje vrijedi isti odnos. Usporedi u *ibid.*, str. 51.

teorije. Upravo je na temelju proširenoga shvaćanja reprezentiranja pomoću supstitucije moguće složiti se s ranijom Dantoovom tvrdnjom kako bilo što može stajati za bilo što drugo, a što pomoću teorije sličnosti ne bi bilo moguće. Utoliko je pomak prema drugom modelu reprezentiranja zapravo pomak prema leksičkoj reprezentaciji i teoriji konvencije.²⁶¹ Carrollov leksički model reprezentiranja odgovara i Kenneyjevoj teoriji konvencije, a naročito Goodmanovom modelu reprezentiranja, prema kojoj bilo koji x može stajati za bilo koji y i u kojoj se sličnost pojavljuje samo kao mogući modalitet zastupanja, a za koji bi kako je i pokazano, također vrijedilo da pripada konvenciji kojom treba ovladati kao svojevrsnim jezikom i njegovim strukturama. Prema tom modelu, reprezentiranje pripada simboličkom sustavu koji ne ovisi o sličnosti kao što ni riječi ne sliče objektima koje označavaju, a ujedno poštuje sve elemente Mitchellovih reprezentacijskih osi koje uključuju odnos objekta i njegove reprezentacije s jedne te stvaratelja i recipijenta vizualne poruke s druge strane.²⁶²

Približavanje sustava reprezentacije kao svojevrsnom jeziku prisutno je i kod Dantoa:

»Kad uzmemo riječi s njihovim reprezentacijskim svojstvima – kad ih uzmemo kao da su o nečemu, ili izrazi nečega, dakle kao podložne semantičkoj identifikaciji – tada postoji bitna suprotstavljenost između riječi i stvari, između reprezentacija i stvarnosti, dok je stvarnost u svakom pojedinom slučaju logički imuna na takvu prosudbu, budući da je lišena sposobnosti reprezentiranja. Stvari stoje prema reprezentacijama u potpuno drugačijem odnosu (ili skupu

²⁶¹ Jedna od kritika Goodmanovog konvencionalizma dotiče se teorije sličnosti koju je i Goodman odbacivao. Tvrdi se kako je ispravno odbacio teoriju sličnosti, ali i da je uvođenjem konvencija koje upravljaju sustavom (umjetničkoga) reprezentiranja dao argument upravo onima koji teoriju sličnosti žele zadržati. Naime, tvrdi se, ukoliko konvencija kao svojevrsni kod objašnjava „sličnost“ reprezentacije i reprezentiranoga objekta, tada se može tvrditi kako i riječi nalikuju onome što reprezentiraju zbog postojanja lingvističke konvencije povezivanja riječi i stvari. No za naš predmet to ne predstavlja izravan problem budući da nije izvjesno da se u ovom slučaju radi o sličnosti o kakvoj je riječ u ostalim modelima reprezentiranja. Naime ukoliko nešto možemo prepoznati kao slično nakon uvriježenosti u konvenciji ili kodu, tj. nakon svojevrsnoga učenja jezika konvencije, i dalje nije riječ o urođenim mehanizmima prepoznavanja svojstava objekata i potom tih svojstava u njihovim reprezentacijama. Prije je riječ o problemu koji bi se ticao izravno lingvističke konvencije, a za koju i dalje ne vrijedi da riječi uistinu sliče objektima za koje stoje i da s njima dijele bitna svojstva prema kojima bismo ih mogli denotirati. Drugim riječima, kod ili konvencija ne podupiru sličnost znaka i objekta, već utvrđuju početnu arbitrarnost kojima kasnije možemo nešto prepoznavati, ali ne radi se uistinu o sličnosti, već upravo kodu ili konvenciji. Time se teorija konvencije i dalje čini primjenjivom na umjetničku reprezentaciju bez sličnosti kao nužnoga uvjeta reprezentacije, iako ona može i dalje postojati kao njezin modalitet kako je ranije i navedeno. Usporedi u *ibid.*, str. 48.

²⁶² Reprezentiranje kao sustav komunikacije, kako ga shvaća i Mitchell, javlja se i kod Flinta Schiera, ali se za razliku od konvencija predlaže prirodna generativnost, odnosno, jednom naučeni sustav npr. slikovne komunikacije više ne iziskuje daljnje konvencije, već se oslanja na prepoznavanje koje je usvojeno prvom interpretacijom unutar simboličkoga sustava. Stoga je ovakva pozicija bliža kauzalnoj teoriji percepcije negoli konvencionalizmu. Daljnju kritiku vidi u Crowther, Paul, »The Logic Structure of Pictorial representation«, dostupno na <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-GU6PJM7L/15216d92-b932-4e34-9d12-87c5fca31065/PDF>, pristup 1. lipnja 2018.

odnosa) nego što stoje jedne prema drugima, baš kao što i riječi stoje jedne prema drugoj u odnosima vrlo različitim od onih u kojima stoje prema stvarima.«²⁶³

Tumačenje reprezentacije kao semantičkoga, tj. značenjskoga svojstva umjetnosti konzistentno je s drugim Dantoovim izvodima o semantičkim i pragmatičnim svojstvima²⁶⁴ umjetničkih djela, pri čemu se semantičko svojstvo reprezentacije prije svega odnosi na već spomenuti Dantoov izvod da su umjetnička djela, kao i riječi ili jezik, o nečemu, tj. da su kao reprezentacije zapravo semantički pojmovi kao i propozicije, pojmovi, ideje, slike, karte ili dijagrami.²⁶⁵ Stoga se identifikacija djela kao umjetničkoga odvija, kako je već i spomenuto, unutar institucionalnoga okvira koji predstavljaju teorija i povijest umjetnosti i koji, kod Dantoa, odgovaraju onome što možemo nazvati konvencijom ili kodom. Ustanovljavanje umjetničkoga identiteta nekog djela, a onda i njegova interpretacija i vrednovanje, stoga znači usvajanje i prepoznavanje konvencije i primjenjivanje posebnoga jezika ili estetskih predikata koji su istinitosno provjerljivi upravo na umjetničkim reprezentacijama, ali ne i na predmetima stvarnoga svijeta.²⁶⁶ U daljnjem koraku, umjetničko djelo možemo shvatiti kao materijalni predmet koji je kao reprezentacija dio sustava značenja i koji je odvojen od stvarnosti te je u isto vrijeme o njoj:

»Odnos između bitka djela i bitka njegove fizičke osnove treba, zaključuje Danto, usporediti s odnosom između bitka osobe i bitka tijela. I mi smo "utjelovljene reprezentacije", kao što su umjetnička platna "utjelovljena značenja".«²⁶⁷

Kao što su osobe prema Dantou materijalne osnove te ujedno i sustavi reprezentacija, odnosno načini viđenja svijeta,²⁶⁸ tako su umjetnička djela materijalne osnove koje znače, tj. jesu o nečemu na način da reprezentiraju, a to se reprezentiranje odvija u sustavu konvencija i kodova koje učimo i prepoznavamo na umjetničkim djelima te primjenjujemo pri njihovoj identifikaciji, interpretaciji i vrednovanju. Dakako, navedeni primjeri reprezentacija poput dijagrama, pojmova, slika i karata ipak iziskuju razlikovanje različitih sustava reprezentiranja. Pokazano je da se upravo u konvenciji

²⁶³ Danto, A. C., *Preobražaj sakidašnjeg*, str. 112-113.

²⁶⁴ Usporedi u Danto, A. C., *Nasilje nad ljepotom*, str. 22-23. Pragmatična svojstva poput ljepote ili uzvišenosti također mogu poprimiti semantičku narav, tj. biti dijelom značenja, ali u tom slučaju više nisu uistinu pragmatična, već doprinose tumačenju djela umjesto samo npr. doživljajnom ili osjetilnom aspektu. Usporedi navedeno na primjeru Motherwellovih *Elegija* u *ibid.*, str. 191-196.

²⁶⁵ Navedene i daljnje primjere semantičkih pojmova usporedi u Danto, A. C., *Preobražaj sakidašnjeg*, str. 113.

²⁶⁶ Usporedi u Božićević, V., »Filozofija umjetnosti Arthura Dantoa«, u: Danto, A. C., *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, str. 313. Za daljnje istraživanje odnosa jezika kao sustava i stvarnoga svijeta te s njima povezanih epistemoloških problema vidi u Ankersmith, F., R., »Representation as the Representation of Experience«, *Metaphilosophy*, Vol. 31, No. 1/2, Special Issue: The Philosophy of Interpretation (January 2000), str. 148-168.

²⁶⁷ *Ibid.*, str. 313.

²⁶⁸ Usporedi u Danto, A. C., *Preobražaj sakidašnjeg*, str. 291.

ili kodu ostvaruje Dantoov uvjet umjetničkih djela jer sustavi reprezentacija poput karata ili dijagrama uistinu ne moraju sličiti onome za što stoje, a onda i onih umjetničkih djela koji funkcioniraju kao materijalni analogoni svakodnevnim stvarima. Naime barem je jedan od tih predmeta nositelj reprezentacijskoga svojstva. Drugim riječima, barem je jedan predmet takav da za njega vrijedi da je o nečemu ili da ima sadržaj, temu ili značenje.²⁶⁹ Stoga je nužan uvjet reprezentiranja ostvaren, ali sam nije i dovoljan. Naime svi sustavi reprezentacija uistinu ne moraju ujedno biti i umjetnički pa se postavlja pitanje razlikovanja umjetničkoga djela koje nužno stoji za nešto i drugih sustava reprezentacije. Bez te razlike, bili bismo prisiljeni tvrditi kako je svaki reprezentacijski sustav ujedno i umjetnički. Nije teško zaključiti poteškoće s takvom tvrdnjom budući da je već na intuitivnoj razini jasno kako npr. sustavi prometnih znakova jesu konvencionalistički reprezentacijski sustavi, ali nisu sami po sebi umjetnička djela, iako to, prema Dantoovoj teoriji, mogu postati. Stoga prigovor kako se tumačenje zajedništva reprezentiranoga i reprezentirajućega nužno odvija uz pomoć sličnosti ipak treba prilagoditi:

»Slikovna je reprezentacija stvar prepoznavanja sličnosti (ono što Edmund Husserl naziva „zajedništvom sadržaja“) između slike i na njoj prikazanoga objekta. Fenomenološka činjenica slikovnoga stava jest da reprezentirano ne promatramo neovisno o referentu koji se prepoznaje uz pomoć sličnosti.«²⁷⁰

Navedeno se fenomenološko zajedništvo sadržaja uistinu ostvaruje i u Dantoovoj teoriji i konvencionalističkom shvaćanju reprezentacije. Naime reprezentacije su uvijek o nečemu i ne mogu se od toga o čemu jesu odvojiti, iako veza reprezentirajućega i referenta može biti uspostavljena uz pomoć konvencije, kako je to pokazano unutar analize Goodmanove pozicije. Time se zajedništvo sadržaja i dalje postiže, ali sličnost pritom ostaje tek jedan od mogućih modaliteta reprezentacije koji i sam ovisi o konvenciji, naime prikazivanju upravo na način pokazivanja sličnosti dva različita predmeta. Veza reprezentacije i njenoga referenta tako i dalje omogućava iskustvo zajedništva sadržaja, ali, za Dantoa, nužno uključuje proces interpretacije prema ustanovljenom načelu konvencije:

»Postoje dva smisla "sadržaja", onoga u kojem Brillo kartoni fizički sadrže sapune, i ono u kojemu možemo govoriti o sadržaju umjetničkoga djela i, koja bez fizičkog značenja može biti "u" djelu. Što *sadržaj Brillo kutije* kao

²⁶⁹ Usporedi u *ibid.*, str. 197.

²⁷⁰ Drost, Mark, P., »Husserl and Goodman on the Role of Resemblance in Pictorial Representation«, *International Studies in Philosophy*, Vol. 24, Issue 4, 1996, str. 17-27, ovdje str. 17.

umjetničkog djela može biti bilo je pitanje interpretacije, nemajući nikakve veze s otvaranjem kutije kako bismo vidjeli što je bilo tamo.«²⁷¹

Iako je u navedeno slučaju neprijeporna činjenica sličnosti svakodnevnoga predmeta i umjetničkoga djela, bilo bi pogrešno reći da nešto drugo ne bi moglo stajati za taj isti svakodnevni predmet kao i da je i umjetničko djelo ograničeno isključivo na tumačenje svakodnevnoga predmeta. Moguće su interpretacije mnogo šire i u sebi ne moraju sadržavati ništa što bismo nazvali sličnošću.

1.4.2. Izraz, retorika i stil

Ono što je preostalo kao zadatak jest razdvojiti i razlikovati reprezentacijski sustav za koji vrijedi da je umjetnički od onih koji to nisu. Stoga je sljedeći nužan uvjet Dantoove teorije ono što omogućuje razlikovanje tih sustava reprezentacije, a to je postojanje stila ili, preciznije u slučaju umjetničkih djela, izraza.

U svojoj definiciji umjetnosti Arthur Danto diferencira ontološku poziciju umjetničkih djela u odnosu na svakodnevne predmete. Ta se diferencijacija prije svega ostvaruje semantičkim pomakom, odnosno pridajući umjetnosti specifičan uvjet da je, poput jezika, o stvarnosti, i da, na neki od modaliteta reprezentacije, predstavlja.²⁷² Stoga za umjetničko djelo nužno vrijedi da je protumačivo, tj. da se umjetničko djelo nužno mora interpretirati jednom kada se, uz pomoć teorije, identificira kao umjetničko. Stoga, u slučaju umjetničkih djela kako ih tumači Danto, možemo ponoviti kako je iskaz »x je umjetničko djelo« identifikirajući iskaz kojim uz pomoć teorije umjetnosti kopulom i predikacijom utvrđujemo ontološku razinu objekta²⁷³ i o kojemu zatim mogu uslijediti iskazi koji ga interpretiraju odgovarajućim jezikom. Ti su iskazi primjenjivi upravo na

²⁷¹ Danto, Arthur, C., »Art and Meaning«, u Carroll, Noël (ur.): *Theories of Art Today*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin, 2000, str. 130-140, ovdje str. 133.

²⁷² Usporedi u Božićević, V., »Filozofija umjetnosti Arthura Dantoa«, u: Danto, A. C., *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, str. 316.

²⁷³ Usporedi u Zemach, Eddy, M., »Nesting: The Ontology of Interpretation«, *The Monist*, Vol. 73, No. 2, The Theory of Interpretation (April, 1990), str. 296-311, ovdje str. 296-298.

umjetnička djela, odnosno na one objekte za koje su ti iskazi smisleni.²⁷⁴ Stoga je interpretacija umjetničkoga djela zapravo svojevrsno ontološko učvršćivanje umjetničkoga spram neumjetničkoga:

»Interpretacija je vrsta usidranja. *b* je interpretacija *a* ako i samo ako (1) *b* je usidreno u *a* i (2) *b* služi kao model objašnjenja za *a*. To znači, interpretacija je izrazito koherentna i estetski dobra pojava onoga što interpretira. Da bi *b* interpretiralo *a* ono mora sadržavati neka svojstva, esencijalna i prigodna, koja *a* kao takvo nema i koja objedinjuju svojstva toga *a* i objašnjavaju ih.«²⁷⁵

Dakle valjane su interpretacije umjetničkoga djela one koje sadrže iskaze smislene za takvu klasu predmeta te ukoliko objašnjavaju značenje umjetničkoga djela koje je o nečemu. Kako bi se izbjegla cirkularnost, one sadrže svojstva kojima nadopunjuju i objašnjavaju odgovarajuće veze onoga što smo identificirali kao umjetničko djelo. Stoga možemo utvrditi neko svojstvo ne mora biti inherentno svakoj pojavi identičnoga predmeta, a što je u slučaju Dantoovih nerazlučivih parnjaka bitno određenje.

Uzmemo li kao primjer Duchampovu *Fontanu* koja je u svojim fizičkim karakteristikama identična uporabnom neumjetničkom predmetu, ispravno je tvrditi kako identični iskazi nisu nužno smisleni ili besmisleni za oba predmeta. Naime, moguće je reći kako uporabni predmet na čijim fizičkim karakteristikama počiva *Fontana* kao takav nije ni u kakvome značenjskome odnosu spram stvarnosti, a iz čega slijedi da ni jedan značenjski odnos spram stvarnosti nije esencijalno određenje takvoga uporabnoga predmeta. To, međutim, ne isključuje mogućnost da neke pojave istovjetnoga predmeta mogu biti u npr. ironičnome odnosu spram stvarnosti.²⁷⁶ Time su zadovoljeni uvjeti interpretacije kako su ranije navedeni, interpretacija nekog umjetničkog djela omogućena je samim djelom, ona ga izbjegavajući cirkularnost objašnjava na temelju svojstava koja ne moraju nužno biti esencijalna i koja objedinjuju svojstva interpretiranoga predmeta.²⁷⁷ U slučaju *Fontane* i ostalih ready-made umjetničkih djela, ovakvo tumačenje podrazumijeva mogućnost da fizički istovjetni predmeti uistinu imaju različita esencijalna svojstva pa stoga predstavljaju različite, naime umjetničke i neumjetničke predmete. Dok je *Fontana* utemeljena u esencijalnome svojstvu

²⁷⁴ Kako je već pokazano, iskaz koji bi bio smislen za umjetničko djelo ne mora biti smislen za neumjetnički predmet. Tako npr. iskaz »x je u ironičnom odnosu« nije smislen za neumjetnički predmet kojemu nedostaje svojstvo da je o nečemu i na određeni način.

²⁷⁵ Zemach, E., M., »Nesting: The Ontology of Interpretation«, str. 301.

²⁷⁶ Za analogan primjer usporedi u *ibid.*, str. 301-302.

²⁷⁷ Proširena ograničenja na temelju onoga što Zemach naziva metasvojstvima vidi u *ibid.*, str. 301.

relacijskih odnosa spram svijeta umjetnosti i kao takva je podložna interpretaciji i iskazima koji se tiču njezinih estetskih kvaliteta i svojstava, njezin fizički korelat kao neumjetnički predmet s njom ne dijeli ista esencijalna svojstva i nije podložna interpretaciji. Pa iako je *Fontana* kao predmet usidrena u ontološkoj klasi neumjetničkoga predmeta, ona se od njega razlikuje uspostavljajući relacije spram umjetničkoga svijeta i time se uspostavlja kao umjetnički objekt različit od svoga materijalnoga korelata. Njihova je različitost vidljiva i u statusima i međuovisnosti unutar zamislivih svjetova. S obzirom na uspostavljenu vezu između ovih objekata u svakom zamislivom svijetu vrijedi da postojanje *Fontane* podrazumijeva i postojanje neumjetničkoga predmeta kakav je pisoar, dok postojanje takvog neumjetničkoga predmeta nikako, barem ne bez uspostavljenih relacijskih svojstava spram svijeta umjetnosti, ne podrazumijeva postojanje *Fontane* ni njenih estetskih svojstava.²⁷⁸ Zaključno, esencijalno nepodudaranje umjetničkoga i neumjetničkoga predmeta odgovara Dantoovoj tvrdnji kako neki predmeti jednostavno nisu mogli postati umjetničkim djelima u određenim povijesnim razmatranjima:

»Nije činjenica prirode da je E esencija *a*; ono je prije stvar organizacija ovisnih o interesu i estetskoj osjetljivosti. Reći da je E esencijalno određenje *a* znači reći nešto o uvjetima identiteta toga *a*, a to znači reći nešto ne samo o *a*, već i o ljudima koji koriste pojam "*a*".«²⁷⁹

Tvrdnja da je esencijalno određenje ujedno i tvrdnja o uvjetima identiteta kompatibilno je s onime što je već ustanovljeno kao važeće za Dantoovu teoriju. Pokazano je kako za Dantoa reprezentacijsko svojstvo predstavlja nužan uvjet te kako je svojstvo reprezentacije činjenica umjetnosti bez koje umjetnička djela nikada nisu ni postojala. Također, istaknuto je kako avangardna umjetnost i ready-made umjetnička djela nisu bili mogući prije vremena u kojima su se pojavili, naime, uvjet njihova identiteta je, kako zaključuje Danto, atmosfera teorije umjetnosti koja takvu umjetnost omogućuje i činjenica povijesnosti same umjetnosti, a koja će biti analizirana kao završni dio njegove teorije.

Uz sve navedeno, rastumačivost ili interpretiranje umjetničkih djela u okviru Dantoove teorije ima još jednu implikaciju, a ona je sadržana u tvrdnji o interpretaciji kao dovršavanju umjetničkoga djela:

²⁷⁸ Usporedi u *ibid.*, str. 304-305.

²⁷⁹ *Ibid.*, str. 301.

»Ako *b* interpretira *a*, onda su neki aspekti koji su otvoreni u *a* kao takvi određeni u *b*.«²⁸⁰

Bilo da to određivanje interpretacijom podrazumijeva umjetnika koji interpretira nečije djelo i uz čije posredovanje značenje istoga djela interpretira i publika ili takvoga posrednika između samoga djela i publike nema, činjenica je da ovakvo tumačenje interpretacije podrazumijeva otvorenost barem nekih aspekata umjetničkoga djela koje traži da se njegova značenja zatvore daljnjom interpretacijom:

»Ingarden je stoga u pravu kada kaže da interpretacija zatvara neke aspekte interpretiranoga djela (...)«²⁸¹

Semantička priroda umjetnosti o kojoj je prethodno bilo riječi ostavila je prostor upravo shvaćanju umjetničkoga djela kao neodređenoga u potpunosti, s praznim mjestima koja dovršavaju recipijenti umjetničkoga djela. Ono je, stoga, nedovršeno i nikada do kraja iscrpljeno u svim mogućnostima tumačenja.²⁸² Različite mogućnosti tumačenja ili upisivanja značenja u ostavljena prazna ili nedovršena mjesta kod Dantoa su možda i ponajbolje ilustrirana Borgesovim djelom *Pierre Menard, simbolistički pjesnik* u kojemu jedan dio predstavlja Cervantesova *Don Quijotea*, a drugi, identičan, Menardovog *Don Quijotea*. Na stranu razmatranja o metafizički delikatnom problemu identiteta umjetničkoga djela, ovaj slučaj predstavlja upravo različitu nadopunu navedenih praznih i nedovršenih mjesta koja u obzir uzima i različit književnopovijesni kontekst. Naime, unatoč fizičkoj istovjetnosti, dva identična ulomka zapravo predstavljaju različito dovršavanje teksta, odnosno različite interpretacije koje je moguće upisati u isti tekst.²⁸³ U konačnici, suočeni smo s različitim umjetničkim djelima od kojih je prema Dantoovom sudu novonastalo djelo u svome kontekstu suptilnije, a ne naprosto kopijom ili citatom. Utoliko je, po svemu sudeći, ovakvo shvaćanje blisko fenomenološkom pristupu umjetničkome djelu koje se dovršava u dijalogu recipijenta i samoga djela, a Dantoovu teoriju pomiče iz strogih analitičkih okvira prema tradiciji kontinentalne estetike:

²⁸⁰ Ibid., str. 301-302.

²⁸¹ Ibid., str. 303.

²⁸² Riječ je, prije svega, o tekstu, ali razmatranje je moguće proširiti i na druge umjetničke rodove. Usporedi u Mesmar Žegarac, Lana, »Ona strana ogledala: odsutnosti u lancu označitelja kao autoreferencijalno sredstvo«, *Libri & Liberi*, Vol. 4, No. 2, (prosinac 2015), str. 381-394, ovdje str. 382.

²⁸³ Usporedi u Danto, A. C., *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, str. 47-55.

»(...) on reinterpretira platonovsku teoriju imitacije i brani hegelovsku viziju povijesnog kraja umjetnosti; dijeli stavove fenomenologa o ontološkoj razlici između bitka djela i bitka njegova fizičkog supstrata te o intencionalnom bitku umjetnosti koji se konstituira u doživljaju (Ingarden) (...)«²⁸⁴

Dijaloška priroda interpretacije umjetničkoga djela omogućava mnoštvo otvorenih mogućnosti interpretacija djela od kojih su možda neka inferiorna, ali instrumentalistički pristup tumačenju djela s obzirom na različite kontekste u kojima se ono može pojaviti podrazumijeva da ne postoji jedno ispravno tumačenje koje bi ukinulo druga tumačenja:

»Uživamo u pluralnosti interpretacija u glazbi, literaturi i vizualnim umjetnostima. Dobro je, mislimo, da postoji mnogo modela koji se prilagođavaju i naglašavaju jedno umjetničko djelo na različite načine, čineći mnoge estetski bogate cjeline. O tome je riječ u umjetnosti (...)«²⁸⁵

Upravo se u Dantoovim relacijskim svojstvima spram povijesnoga trenutka, konteksta, autora, pravca ili škole kriju veze koje uz pomoć teorije umjetnosti kao sredstva identificiranja umjetničkih djela omogućuju različitost interpretacija i dijalošku prirodu umjetnosti. U tom je smislu određivanje esencije umjetničkih djela interpretacijom zapravo nadopuna i uspostavljanje mogućih značenja koja neko umjetničko djelo uopće može imati:

»Uzeti takvu relaciju kao esencijalnu za *a* znači istaknuti širi, bogatiji objekt negoli je to onaj usidren u *a* i interpretirati ga. Ta interpretacija djelu daje strukturu i značenje koje *a* kao takvo nema.«²⁸⁶

Umjetnička djela nisu jedine protumačive reprezentacije, ali upravo je za njih karakteristična mogućnost pluralnosti interpretacija²⁸⁷ pri čemu se one inferiorne ne odbacuju u korist interpretacije koju bismo mogli smatrati ispravnom kako je slučaj u interpretiranju znanstvenih činjenica.²⁸⁸ Već je navedeno postojanje različitih sustava reprezentacija poput karata i dijagrama²⁸⁹ koji su također protumačivi, no nije izvjesno da se samo zbog činjenice protumačivosti radi o umjetničkim djelima te da je potrebno ustanoviti dodatni uvjet na temelju

²⁸⁴ Božićević, V., »Filozofija umjetnosti Arthura Dantoa«, u: Danto, A. C., *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, str. 320.

²⁸⁵ Zemach, E., M., »Nesting: The Ontology of Interpretation«, str. 302-303.

²⁸⁶ Ibid., str. 304.

²⁸⁷ U jednom od ranijih poglavlja istaknuto je kako, ipak, nije moguće umjetničko djelo interpretirati na bilo koji način. Usporedi u Danto, A. C., *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, str. 185.

²⁸⁸ Zemach, E., M., »Nesting: The Ontology of Interpretation«, str. 302.

²⁸⁹ Usporedi u Božićević, V., »Filozofija umjetnosti Arthura Dantoa«, u: Danto, A. C., *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, str. 316.

kojega bismo mogli govoriti o umjetničkim djelima. Navedeni uvjet Danto postavlja na sljedeći način:

»Teza glasi da se umjetnička djela, u kategoričkoj suprotnosti prema pukim reprezentacijama, koriste reprezentacijskim sredstvima na način koji ne biva iscrpno opisan kad se iscrpno opiše ono što se reprezentira. Takvo određenje transcendiraju semantička razmatranja (razmatranja smisla i značenja [Sinn und Bedeutung]).«²⁹⁰

Iz ovakvoga tumačenja možemo zaključiti kako su reprezentacijski ili simbolički sustavi koje ipak ne smatramo umjetničkim djelima potpuni ukoliko se iscrpi njihov sadržaj. Stoga je umjetničko djelo reprezentacijski ili simbolički sustav za koji ne vrijedi da je potpun kada se opiše njegov sadržaj i za koji vrijedi da uz sam sadržaj preostaje još nešto. U tom smislu umjetničko djelo nadilazi semantičko tumačenje, odnosno sam sadržaj. Ovakvo se tumačenje čini već intuitivno ispravnim s obzirom na to da u slučaju umjetničkih djela uistinu često govorimo i o njihovom sadržaju, ali ga ne smatramo presudnim da bismo djelo identificirali kao umjetničko. U slučaju umjetničkih djela najčešće govorimo o horizontalnoj i vertikalnoj liniji izgradnje, pri čemu se horizontalna os smatra sadržajnom, poput tijeka događaja u romanu, a vertikalna os sižejom, odnosno određenom vrstom postupaka kojim je sam sadržaj izgrađen i oblikovan. Potonji se postupci mogu smatrati određenim načinom izražavanja sadržaja umjetničkih djela. Na tom tragu Danto tvrdi sljedeće:

»U konačnoj analizi treba razraditi upravo tu dvostruku ulogu djela kao reprezentacije i izraza. Dijagrami kao dijagrami tipično ne izražavaju ništa o svemu onom što pokazuju. Ne radi se o tome da su oni neizražajni, već o tome da kod takvih reprezentacija nema nikakva mjesta za pojam izraza. Stoga se ne radi o tome da se mi koristimo nulom za varijablu izražajnosti; u zamišljenoj jednadžbi uopće ne postoji nikakva varijabla izražajnosti kojoj bismo doznali čak i nulu.«²⁹¹

Umjetničko se djelo, dakle, može odrediti kao reprezentacijski ili simbolički sustav i izraz koji ostaje kada se značenje ili sadržaj umjetničkoga djela u potpunosti opiše. Ukoliko nakon takvog opisa sadržaja reprezentacijskoga sustava ne preostaje nešto što bismo označili pojmom izraza, tada ne možemo govoriti o umjetničkom djelu. Za Dantoa, takav je navedeni slučaj dijagrama kao pukih reprezentacijskih sustava. Kao reprezentacijski sustav, oni ne sadrže izraz te time ne prelaze okvire značenja ili sadržaja. Naime, sami reprezentacijski sustavi, pa i oni poput navedenih dijagrama, imaju potenciju takvoga transcendiranja i mogu postati umjetnička djela. No da bi to

²⁹⁰ Danto, A. C., *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, str. 210.

²⁹¹ Ibid., str. 210-211.

bilo moguće, ona u sebi moraju sadržavati varijablu izražajnosti, makar ona imala i nultu vrijednost. Drugim riječima, svaki reprezentacijski sustav koji bi bio umjetničko djelo mora imati značenje ili sadržaj, ali i izražavati nešto o tom sadržaju. Utoliko možemo prihvatiti da je određena vrsta stila ili izraza prazno mjesto ili nula kao vrijednost izražajne varijable, odnosno da je sam nedostatak uočljivoga stila ili izraz i sam stilski način ili vrsta izraza. Ono što nije moguće u slučaju umjetničkih djela, prema ponuđenom tumačenju, potpuni je izostanak izraza ili stila, ne kao nulta vrijednost, već kao pojam koji je u slučaju pukih reprezentacija suvišan. Stoga je svaki reprezentacijski sustav korišten tako da je na njega primjenjiv pojam izraza upravo umjetničko djelo, iako vrijednost njegove varijable može odgovarati nuli. Da bi konačno razgraničio umjetnička djela od ostalih sustava reprezentacije, Danto predlaže razlikovanje umjetničkih i ostalih reprezentacija koje im nalikuju, ali nemaju i ontološki status jednak statusu umjetničkih reprezentacija.²⁹² Takvo razlikovanje moguće je uporabom retorike, stila i izraza pri čemu za umjetnička djela specifičnima smatra izraz. To podrazumijeva da, osim što reprezentiraju, umjetnička djela i izražavaju nešto o onome što reprezentiraju. Presjek navedenih pojmova za Dantoa stoga predstavlja svojstvo specifičnih reprezentacija, naime onih koje bismo trebali smatrati umjetničkim djelima. Ne ulazeći duboko, prema vlastitom priznanju, u pojmove retorike, stila i izraza zbog njihove duge i problematične prošlosti, Danto ove pojmove ukratko skicira ne bi li u svrhu vlastite definicije pronašao idealne slučajeve, ali dalje ih ne razvija unutar svoje teorije umjetnosti.²⁹³

Ono što bi se moglo shvatiti kao nedostatak Dantoove teorije pak je dovoljno da se u kratkom pregledu pokažu zajedničke crte navedenih pojmova koje razlikuju umjetnička djela od ostalih reprezentacija. Također, Dantoova razmatranja o zajedničkoj točki tih pojmova zadovoljavaju i ranije analizirane osi reprezentacija kako su izložene u Mitchellovom modelu:

»Od tri pojma što sam ih obrađivao, retorika se tiče odnosa između reprezentacije i publike, a stil odnosa između reprezentacije i njezina tvorca; u oba slučaja, kao i u slučaju izraza, svojstva reprezentacije ne prožimaju sadržaj.«²⁹⁴

²⁹² Vidi u *ibid.*, str. 235.

²⁹³ Ovakav stav možemo i kratko ilustrirati: »Zaključna razmatranja o biti umjetnosti koja umjetnost smještaju na razmeđu pojmova retorike, izraza, metafore i stila ostaju ipak u okviru *Preobražaja svakidašnjeg* samo skicirana. Ni u kasnijim djelima Danto nije razrađivao te ideje, budući da njegovi naknadni tekstovi razvijaju temu kraja umjetnosti i odnosa umjetnosti i filozofije ili predstavljaju umjetničke kritike posvećene ocjenama pojedinog djela, umjetnika ili izložbe.« Božićević, V., »Filozofija umjetnosti Arthura Dantoa«, u: Danto, A. C., *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, str. 318.

²⁹⁴ Danto, A. C., *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, str. 282.

Predstavljeno u najkraćim crtama, retorika za Dantoa predstavlja postupak čija je funkcija navođenja recipijenta na zauzimanje određenoga stava.²⁹⁵ Taj se stav tumači kao rezultat aktivnosti pridodane priopćavanju činjenica s namjerom da se način sagledavanja činjenica kod recipijenta promijeni i usmjeri na način na koji želimo da netko prihvati te činjenice. Takvo je uzrokovanje stava recipijenta zajedničko tekstualnom i slikovnom predstavljanju, odnosno svakom načinu na koji se umjetničko djelo obraća recipijentu. Stoga je karakteristika umjetničkih sustava reprezentacije predstavljanje svijeta, ali i pobuđivanje posebnoga načina njegova viđenja. Funkcija koja se pritom ostvaruje odgovarala bi iskazu za koji vrijedi da je *a* prikazan s atributima koje posjeduje *b*, ali i da se pritom implicira da *a* nije isto što i *b*. Time se pokazuje metaforička struktura koju posjeduju umjetnička djela. Naime, ako sadržaj nekog umjetničkog djela *a* biva prikazan pomoću atributa koje ima *b*, to od nas zahtijeva da zauzmemo stav koji nam se sugerira. Dantoov primjer funkcioniranja takvog retoričkog postupka bio bi Napoleon predstavljen kao rimski car, naime skulptura Napoleona s odgovarajućom opremom za koju se vjeruje da je pripadala rimskim carevima, a što bi kod recipijenta iziskivalo stav kakav odgovara uvriježenim konotacijama vezanima uz pojedine rimske careve poput političke prevlasti, odlučnosti, lukavstva ili hrabrosti. Utoliko je za Dantoa tu riječ o metaforičkom preobražaju. Napoleon zadržava svoj lik, ali je uz pomoć retoričkoga postupka uz njega povezano zauzimanje stava onako kako je to zamislio umjetnik.²⁹⁶ Stoga se za stil može reći da ima i retoričku funkciju, odnosno stil može podrazumijevati način na koji nas se u nešto pokušava uvjeriti. U bitnome, pojam stila, mimo povijesnih i etimoloških razmatranja, za Dantoa označava redukciju na način prikazivanja, odnosno na ono kako je umjetnik odlučio nešto prikazati:

»Termin "stil" tako možemo rezervirati za ono *kako* prikaza, koje nam preostaje kad reprezentaciju oduzmemo od njezina sadržaja – što je algoritam koji nam omogućuje običajem očuvan kontrast između stila i supstancije. Pri aktualnoj izvedbi, vjerujem, teško je odvojiti stil od supstancije, budući da oni nastaju zajedno, u jedinstvenom poticaju.«²⁹⁷

²⁹⁵ Da retoričke i stilske osobitosti mogu imati i npr. komercijalna djela namijenjena npr. zauzimanju stava kupaca nekog reklamiranoga proizvoda Danto ne dovodi u pitanje, ali opravdano razlikuje različite vrste sadržaja koje mogu imati npr. originalna i Warholova *Brillo kutija*. Naime, sva retorička i stilska sredstva originalnoga proizvoda usmjerena su na stvarni sadržaj ambalaže, dok su u Warhalovom slučaju te osobitosti upućene na sasvim drugi sadržaj i konotacije koje on može imati. Usporedi u Danto, Arthur, C., »Art and Meaning«, u Carroll, Noël (ur.): *Theories of Art Today*, str. 135-137.

²⁹⁶ Cijeli argument vidi u ibid., str. 235-239.

²⁹⁷ Ibid., str. 281.

Stil²⁹⁸ se, stoga, kod Dantoa razmatra kao svojevrsni instrument reprezentiranja te predstavlja specifičnost u načinu izgradnje reprezentacije. Simbolički sustavi, kakvi su i umjetnička djela, prema tome u sebi sadrže znanje o onome što se i kako reprezentira, a pri tome se način reprezentiranja može mijenjati u različitim umjetničkim ostvarajima. Pa iako je moguće razmatrati različite stilove, stil i sadržaj konkretnog umjetničkog djela uvijek su međuovisni i predstavljaju spoj sadržaja i načina na koji se taj sadržaj predstavlja, odnosno metaforički preobražaj značenja kao što je slučaj i s ranije analiziranim retoričkim postupcima. U konačnici, stil i sadržaj odvajaju se tek apstrahiranjem od konkretnih umjetničkih djela, odnosno pojmovnom analizom kojom se pokušava izgraditi opći pojam umjetnosti.²⁹⁹ Budući da retorički postupci i stil kao rezultat imaju metaforom promijenjen i izražen reprezentirani sadržaj, Danto kao sjecište ili srednji pojam navedenih tradicionalnih pojmova predlaže pojam izraza. Pritome izraz tumači na način Goodmanovoga metaforičkoga oprimjeravanja:³⁰⁰

»Oprimjeravanje [exemplification] jedan je od najjednostavnijih slučajeva reprezentacije koji se sastoji u tome da iz neke klase izvučemo uzorak i onda se njime koristimo da stoji za klasu iz koje smo ga izvukli, a zahvaljujući članstvu u toj klasi uzorak će gotovo zajamčeno dijeliti sva ona svojstva od kojih je sačinjena klasa.«³⁰¹

Pripadanje određenoj klasi predmeta stoga omogućuje uzorku da stoji za sve druge članove klase upravo zato što s njima dijeli bitna svojstva ili predikate na temelju kojih uopće možemo govoriti o toj klasi. Dakle, neki je *a* metaforičko oprimjeravanje ili izraz nekog *b* jer oba sadrže predikat na temelju kojega smo *a* smatrali članom klase te *a* denotira *b*. Ukoliko oboje vrijedi, možemo zaključiti da vrijedi i njihovo dijeljenje predikata kojim smo pomoću *a* izrazili *b*.³⁰² Ukoliko bismo za neku osobu rekli da je lav, zapravo bismo metaforički i eliptično izrazili usporedbu koja bi glasila biti hrabar kao lav. Navedeno bi oprimjeravanje stoga funkcioniralo tako da smo iz neke klase hrabrih uzeli lava kao uzorak koji predstavlja sve članove klase hrabrih, iako ga je moguće zamijeniti bilo kojim članom za koji smatramo da pripada toj klasi. Pripadanje toj klasi osigurava pridavanje pojmu lava predikat biti hrabar, a ukoliko kod navedene osobe prepoznamo hrabrost,

²⁹⁸ Iako nije središte analize ovoga rada, valja upozoriti na primjedbe kako Danto ne shvaća pojam stila jednako u svim svojim radovima i analizama te kako ga različito određuje u strožem smislu nužnosti neodvojive od umjetničkoga djela, ali i u slobodnijem tumačenju prema kojemu se umjetnička djela mogu sagledavati kao slobodna od stilskih određenja. Za daljnje analize vidi u Wenninger, Regina, »Individual Style After the End of Art«, *Postgraduate Journal of Aesthetics*, Vol. 2, No. 3, December 2005, str. 105-115.

²⁹⁹ Usporedi u *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, str. 282.

³⁰⁰ Usporedi u *ibid.*, str. 270.

³⁰¹ *Ibid.*, str. 270.

³⁰² Usporedi u *ibid.*, str. 271.

pojam lava koji služi kao uzorak cijele klase hrabrih denotira tu osobu. Tako potvrđujemo da oboje dijele predikat biti hrabar. Utoliko smo pojmom lava uspješno metaforički izrazili da je neka osoba hrabra. Kada za umjetničko djelo tvrdimo da metaforički izražava nešto, tada u skladu s konvencijom prepoznamo izražajna svojstva koja daju indicacije onoga što pomoću njih treba denotirati, a svakom takvom denotacijom upravo potvrđujemo kako umjetničko djelo i ono što umjetničko djelo reprezentira dijele isto bitno svojstvo. Time se ostvaruje metaforičko opimjeravanje ili umjetnički izraz:

»Filozofski zaključak glasi da se pojam izraza može svesti na pojam metafore kad se *način* na koji je nešto prikazano dovede u vezu s prikazanim predmetom.«³⁰³

Stoga je tražena točka koja objedinjuje retoriku, stil i izraz upravo metafora kao specifičan, eliptičan način na koji se umjetnička djela odnose prema svome sadržaju ili onome što reprezentiraju i to tako da vrše funkciju pribavljanja informacija recipijentu koje su mu potrebne da interpretacijom reagira na umjetničko djelo.³⁰⁴ Utoliko je umjetničko djelo takvo da ono što reprezentira ujedno i preobražava te nudi recipijentu na tumačenje:

»Umjetničko se djelo tako konstituira kao preobražavajuća reprezentacija (...) Razumjeti umjetničko djelo znači shvatiti metaforu koja je, vjerujem, uvijek tamo.«³⁰⁵

No za Dantoa je u vršenju takve funkcije nužna i intencija³⁰⁶ tvorca umjetničkoga djela, odnosno pošiljatelja metaforičkoga izraza. Na tu se temu nadovezuje sljedeća činjenica. U jednom u nizu misaonih eksperimenata Danto pretpostavlja logičku mogućnost da je fizički ekvivalent Rembrandtovom *Poljskom jahaču* nastao posve slučajnim rasprskavanjem boje iz zamišljene centrifuge, a ne intencijom. Pitanje koje iz toga proizlazi jest treba li tom predmetu priznati status umjetničkoga djela.³⁰⁷ Dantoov odgovor na ovako postavljen problem svakako je negativan, a razlog tome moguće je otkriti upravo u svojstvu umjetnosti da metaforički preobražava.³⁰⁸ Naime

³⁰³ Ibid., str. 280.

³⁰⁴ Usporedi u *ibid.*, str. 247.

³⁰⁵ Ibid., str. 245.

³⁰⁶ Uobičajeno tumačenje intencionalizma u estetici podrazumijeva da je intencija nužni uvjet stvaranja umjetničkoga djela te da je znanje o postojanju intencija nužni element njihova tumačenja i vrednovanja, a toga se tumačenja držimo i u ovoj analizi. Za daljnji prikaz karakteristika i odnosa različitih intencionalističkih pozicija, ali i njima suprotstavljenih antiintencionalističkih argumenata vidi u Livingston, Paisley, »Intentionalism in Aesthetics«, *New Literary History*, Vol. 29, No. 4, 1998, str. 831-846.

³⁰⁷ Usporedi u *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, str. 45.

³⁰⁸ Da se karakteristike materijalno nerazlučivih reprezentacija ne podudaraju pokazuje i jedan od uvjeta ispravno protumačenog reprezentiranja prema Carney, James, D., »Representation and Style«, *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 53, No. 4 (December, 1993), str. 811-828, posebno str. 813.

zauzimanje stava prema nekom sadržaju pomoću retoričkih postupaka kao i izbor stilskih postupaka kojima se na određeni način sadržaj prikazuje tvore metaforički izraz kojim se recipijentu umjetničkoga djela pribavljaju informacije potrebne za interpretaciju toga djela. Tako navođenje na određene vrste interpretacija, napominje Danto, ne znači nužno i svjesnu aktivnost čime se dozvoljavaju tumačenja koja u umjetničkim djelima tvrde postojanje utjecaja neintencionalnoga i slučajnoga. To, međutim, ne mijenja činjenicu da su metaforički izrazi proizvedeni. Struktura umjetničkoga djela kao metafore, s odabirom stilskih i retoričkih postupaka koji tvore izraz, opire se isključivoj ovisnosti o sadržaju i u sebi sadržava unutarnju vezu reprezentiranoga sadržaja i načina na koji se on predstavlja recipijentima.³⁰⁹ Budući da se u umjetničkim djelima radi o specifičnom izrazu nekog sadržaja, taj izraz nije zamjenjiv drugim izrazom kao što bi to bio slučaj izvan konteksta umjetničkih djela. Naime zamjena bi izraza u nekim slučajevima mogla denotirati isti sadržaj, ali bi jednako tako značila drukčiju vrstu interpretacije s obzirom na to da bi se radilo o različitoj metafori. To ne podrazumijeva neintencionalnost svih izvanumjetničkih izraza jer je za barem neke od njih, poput citata, parafraza ili imitacija, moguće utvrditi da su intencionalno izgrađeni s obzirom na interpretaciju koja se njima želi postići te da zbog toga također nisu zamjenjivi drugim izrazima.

Stoga se može zaključiti kako struktura metaforičkoga izraza u sebi sadrži intencionalnost. Tu specifičnost metaforičkog izražavanja u umjetničkim djelima Danto poopćava na sljedeći način:

»Ukratko, teorija se sastoji u sljedećem: objašnjenje logičke specifičnosti intenzionalnih konteksta leži u tome što riječi kojima se te rečenice koriste ne referiraju na ono što bi inače referirale u rutinskom neintenzionalnom diskursu. Umjesto toga, one referiraju na formu u kojoj su predstavljene stvari na koje te riječi uobičajeno referiraju: u svoje uvjete istinitosti one uključuju neku referenciju na reprezentaciju.«³¹⁰

Prema tome metaforički izrazi karakteristični za umjetnička djela uvijek pripadaju intencionalnom kontekstu. To pripadanje podrazumijeva njihovu nezamjenjivost drugim izrazima, a da se ne promjeni interpretacija na koju nas umjetničko djelo, kako je navedeno, upućuje uz pomoć referiranja ne samo na sadržaj, već i na način referiranja. Utoliko su potpunije interpretacije umjetničkih djela uvijek one koje obuhvaćaju cijeli intencionalni kontekst. To u konačnici znači da interpretacija umjetničkih djela, bilo na izvornom jeziku u slučaju tekstova bilo izvornih i

³⁰⁹ Usporedi u *ibid.*, str. 249.

³¹⁰ *Ibid.*, str. 258.

cjelovitih djela u drugim umjetnostima, uvijek imaju prednost pred parafrazama ili prijevodima³¹¹ jer obuhvaćaju potpuni kontekst:

»Kao prvo, ako je struktura umjetničkog djela istovjetna ili vrlo bliska strukturi metafora, onda nikakva parafraza ili sažetak umjetničkog djela ne može potaknuti um sudionika na sve one načine na koje to može samo djelo.«³¹²

S obzirom na sve do sada iznesene uvjete, jasno je kako Dantoova teorija umjetnosti, nimalo iznenađujuće s obzirom na postavljeni zadatak, obuhvaća mnoštvo elemenata. Takva sveobuhvatnost i kompleksnost teorije svakako donosi i određene probleme poput mjestimične inkonzistentnosti pa i kontradiktornosti. Upravo je takav slučaj s Dantoovim shvaćanjem intencije kako to vidi Carroll.³¹³ Naime Carroll upućuje na moguću kontradiktornost unutar Dantoovog shvaćanja intencije kao nužnoga uvjeta da bi se identificirala umjetnička djela, dok se istovremeno intencija ne smatra nužnom u tumačenju stila. Budući da je stil, barem u nekim slučajevima, ono što može ponuditi identifikaciju predmeta kao umjetničkoga, za Carrola ova inkonzistentcija opravdano predstavlja problem.

Carroll problem vidi u dva primjera. Prvi su primjer Dantoove narativne rečenice³¹⁴ koje se, kao i u slučaju diskursa filozofije povijesti, naknadno i s temporalnim pomakom odnose prema fenomenima koji pripadaju ranijim povijesnim razdobljima. U njima Danto zaključuje kako se analiza stila nekog prethodnog razdoblja ne može osloniti na intenciju jer u tom kontekstu stil nije bio jednak onome koji bismo danas mogli iščitati s obzirom na evoluciju i nadgradnju teorija umjetnosti. Posljedično, naše današnje interpretacije stila i umjetnikove intencije ne bi mogle tvoriti identifikacijske iskaze za umjetnička djela, a što nije u skladu s analizom koja se tiče teorije umjetnosti iz *Preobražaja svakidašnjeg* i upućuje na inkonzistentnost. Drugi je primjer Dantoovih stilskih matrica³¹⁵ koje u slučaju kreiranja novih umjetničkih djela znače umjetnikov doprinos u smislu intencionalnog kreiranja novoga sklopa predikata unutar neke teorije umjetnosti koji bi se odnosili na umjetnička djela. No ukoliko konkretna nova teorija umjetnosti nije dostupna nekim recipijentima, ta se intencija ne bi mogla prepoznati i identifikacijski iskazi ne bi mogli biti

³¹¹ Cijeli izvod vidi u *ibid.*, str. 266-269.

³¹² *Ibid.*, str. 247.

³¹³ Usporedi u Carroll, Noël, »Danto, Style and Intention«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 53, No. 3, (Summer, 1995), str. 251-257.

³¹⁴ Usporedi u Danto, Arthur, C., »Narrative and Style«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 49, No. 3, (Summer, 1991), str. 201-209.

³¹⁵ Usporedi u Danto, Arthur C., »The Artworld«, str. 571-584.

izgrađeni. U ovom bi slučaju intencija bila i ne bila nužni uvjet identifikacije umjetničkih djela, a što je očita kontradikcija kojoj Carroll rješenje nalazi u dopuštanju da se umjetnička identifikacija umjetničkih djela ne vrši samo u skladu s novim teorijama i matricama koje stoje u odnosu spram ranijih, već i s obzirom na izolirane ranije teorije i umjetničke koncepte. Stoga Carroll predlaže da se unutar Dantoove definicije umjetnosti stil uvijek promatra u skladu s glavnim izvodom kako je i ovdje prikazan iz *Preobražaja svakidašnjeg*. U tom se slučaju zadržava nužni uvjet stila kao intencionalnog odnosa spram načina izražavanja sadržaja, a strogo se tumačenje stilskih matrica spram isključivo novih teorija odbacuje³¹⁶ ili modificira kao integrativno shvaćeni model u koji se uključuje svako povijesno razdoblje i u kojemu se svako umjetničko djelo s pripadajućim umjetničkim intencijama i stilom promatra i interpretira s obzirom na kontekst nastanka.³¹⁷ Time se pokazuje kako intencionalnost za umjetnička djela ostaje nužan uvjet njihove identifikacije i daljnje interpretacije.

Na temelju svojstva umjetničkih djela da intencionalno i metaforički izražavaju svoj sadržaj, ali i da se referiraju na način njegova izražavanja, Danto zaključuje:

»Iz moje perspektive bit će dovoljno to što smo pokazali da metafore utjelovljuju strukture kakve pretpostavljam da imaju i umjetnička djela. To nisu jednostavne reprezentacije predmeta – svojstva samog načina reprezentiranja moraju igrati ulogu pri njihovu razumijevanju.«³¹⁸

Drugim riječima, umjetnička djela sa svojom metaforičkom strukturom imaju sadržaj prvoga i drugoga reda, odnosno sadrže ono o čemu su, ali i način na koji su o nečemu. Takvo je samoreferiranje ono što umjetnička djela razlikuje od ostalih sustava reprezentacija i ono što recipijentu omogućuje interpretaciju specifičnu upravo za umjetnička djela.³¹⁹ No, s obzirom da je kontekst intencionalan, a također i podložan promjenama, recipijentove su interpretacije također promjenjive. Stoga su interpretacije nužno i povijesno uvjetovane. Sažetak Dantoova izvoda moguće je izvesti kako to čini Peter McCormick:³²⁰

³¹⁶ Usporedi u Carroll, N., »Danto, Style and Intention«, str. 256.

³¹⁷ Usporedi u Boardman, Frank, »Back in Style: A New Interpretation of Dato's Style Matrix«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 73, No. 4 (Fall, 2015), str. 441-448, posebno str. 447.

³¹⁸ Danto, A. C. *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, str. 269.

³¹⁹ Usporedi u ibid., str. 211-212.

³²⁰ Cijeli izvod preuzet je i neznatno modificiran, vidi u McCormick, Peter, »Interpretation in Aesthetics: Theories and Practices«, *The Monist*, Vol. 73, No. 2, The Theory of Interpretation (April, 1990), str. 167-180, ovdje str. 176.

- 1) Razlika između umjetničkih i neumjetničkih predmeta sadržana je u mogućnosti interpretacije jer interpretacije definiraju umjetnička djela.
- 2) Funkcija je interpretacija da transformiraju materijalne predmete u umjetnička djela.
- 3) Interpretacije su umjetničke identifikacije koje određuju koja to svojstva objekata pripadaju umjetničkome djelu u koji ga interpretacije preobražavaju.
- 4) Uspješne interpretacije koje identificiraju umjetnička djela postaju temelj za daljnje, dublje interpretacije.
- 5) Interpretacije se mijenjaju i stoga su u svojoj biti povijesnoga karaktera.

Sagledavanje konteksta u njegovoj povijesnosti potpuno je u skladu s Dantoovim tumačenjem i premještanjem naglaska na relacijska svojstva umjetničkih djela. Naime relacijska su svojstva umjetničkih djela usmjerena i na povijesni kontekst kao jedan od uzroka novih mogućnosti identificiranja i interpretacije umjetničkih djela. Ukoliko se promijeni kontekst unutar kojega recipijenti mogu identificirati umjetnička djela, a što je u skladu s ranije iznesenom tvrdnjom kako svakom vremenu pripada određeni tip umjetničkoga izraza, tada se mijenja ontološki status predmeta jer naše interpretacije mogu zahtijevati drukčiji kontekst da bismo nešto identificirali kao umjetničko djelo. To, dakako, u daljnjem procesu utječe na naše dubinske interpretacije mogućih značenja i uz njega povezan izraz sa svojim stilskim i retoričkim osobitostima:

»Ja sam napadao izdvajanje umjetničkog djela iz njegovih povijesnih te općenito uzročnih matrica iz kojih djela izvode svoj identitet i svoju strukturu. "Samo djelo" tako pretpostavlja toliko uzročnih veza s umjetnikovim okruženjem da je jednu nepovijesnu teoriju umjetnosti filozofski nemoguće braniti. To se više nego ikad potvrđuje upravo iznesenim referencama koje imaju retorički značaj. Retorika djela pretpostavlja dostupnost pojmova pomoću kojih će se entimemi, retorička pitanja i sami tropi nadopuniti, bez čega snaga djela, te odatle ni samo djelo, ne mogu biti doživljeni.«³²¹

Konkretno rečeno, djelo koje bi u sebi sadržavalo npr. retoričko pitanje poput *biti ili ne biti* i koje bi prethodilo Shakespeareovom *Hamletu* i dalje bi od recipijenta zahtijevalo interpretaciju, ali ta interpretacija u sebi ne bi mogla sadržavati interpretaciju citatnosti *Hamleta* zajedno sa svim interpretacijama značenja i uz njega povezanoga izraza koji su sadržani u *Hamletu*. Jednako je tako potpuno zamislivo da su neki predmeti u određenim kontekstima lišeni moguće interpretacije koja bi ih svrstala u klasu umjetničkih predmeta. Uostalom, za Dantoa je takvo djelo već mnogo

³²¹ Danto, A. C. *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, str. 249.

puta spominjana Duchampova *Fontana*. U njegovoj teoriji umjetnosti, ona bi u drugom kontekstu, a to znači prije negoli su se stekli uvjeti za identifikaciju *Fontane* kao umjetničkoga djela, naprosto predstavljala uporabni neumjetnički predmet kojemu se zbog odsutnosti identifikacijske interpretacije ne može smisleno pridati nikakav umjetnički predikat.

1.4.3. Povijesnost umjetnosti

Među teoretičarima umjetnosti vlada opće suglasje da je u izgradnji Dantoove teorije umjetnosti povijesni karakter nužan element. Tako Carroll zaključuje:

»Je li nešto umjetnost ovisi o povijesnom kontekstu. Publika zahtjeva ideje i teorije ili pozadinu povijesti umjetnosti kako bi prepoznala da je kandidat umjetničko djelo.«³²²

Umjetnički je svijet sklop ideja i teorija koje omogućuju konstituciju umjetničkih djela te se stoga uvijek javljaju u određenom povijesnom kontekstu. S obzirom na to da navedeni sklopovi ideja i teorija recipijentima, kao onima kojima su upućene intencije u umjetničkim djelima i omogućene njihove interpretacije, nisu uvijek dostupne, tako ni identifikacija svakog djela kao umjetničkog nije moguća u svakom povijesnom razdoblju. Budući da je pokazano kako umjetničko djelo više ne ovisi o zamjedbi kao prirodnoj sposobnosti, već o znanjima, vjerovanjima i na njima utemeljenim interpretacijama za koje su recipijenti sposobni, povijesna dimenzija i kontekst u Dantoovoj teoriji umjetnosti ne predstavlja samo poznavanje teorije, već i društveni aspekt u konstituciji umjetničkih djela. Naime, recipijenti su također dio umjetničkoga svijeta kojemu pripada i interpretirano umjetničko djelo. Njihove su interpretacije stoga uvjetovane kontekstom, tj. sustavima znanja i vjerovanja koje mogu imati unutar nekog društva i kulture. Interpretativna je valjanost stoga ujedno i kulturna i društvena uvjetovanost što omogućuje konvencionalističku arbitrarnost značenja u Dantoovoj teoriji.

No, u Dantoovoj se analizi povijesnosti umjetnosti izvodi i dalekosežniji argument. Taj se argument često naziva krajem umjetnosti i pogrešno svodi na pojednostavljeno shvaćanje kako nova umjetnička djela više nisu moguća. Ispravno tumačenje Dantoovog shvaćanja kraja umjetnosti zapravo je ukidanje mogućnosti revolucionarnih umjetničkih promjena koje bi za

³²² Carroll, N., »Danto, Style and Intention«, str. 251.

posljedicu imale urušavanje definicije umjetnosti. Ekstenzija takvog shvaćanja povezuje se s Hegelovim utjecajem na Dantoovu teoriju, odnosno utjecajem Hegelovog kraja povijesti na Dantoov kraj umjetnosti.³²³ Proglašenje kraja umjetnosti unutar Dantoove teorije predstavlja mjesto čestih osporavanja i kritika,³²⁴ no ispravno protumačeno ujedno služi i kao metodološka brana urušavanju iznesene definicije. Nepotpuno tumačenje kraja umjetnosti pogrešno bi utvrdilo nemogućnost pojave novih umjetničkih djela, dok Danto budućnost umjetnosti vidi u njezinom približavanju filozofiji i samopropitivanju. Stoga je za umjetnost, prema Dantou, ispravno ustvrditi da se nastavlja više kao filozofija negoli kao umjetnost:

»Prateći paralelan povijesni razvoj umjetnosti i filozofije, Danto dosljedno sprovodi *hegelovsku liniju* prepoznajući suvremenu umjetnost kao fazu u kojoj je teško razlučiti umjetnost od njene vlastite filozofije, u kojoj se štoviše odigrava povijesna smjena u razvoju duha kad umjetnost ustupa mjesto filozofiji.«³²⁵

Osnovna Dantoova teza o kraju umjetnosti ne treba biti radikalno protumačena kao njezin potpuni nestanak. Prije je riječ o modifikaciji umjetnosti koja poprima drukčiju formu i to upravo formu filozofije. Da ni Danto ne vidi kraj umjetnosti kao njezin završetak jasno je iz njegova početnog izlaganja o kraju umjetnosti:

»Pretpostavlja se da je vlastita filozofija ono čemu umjetnost smjera, tako da umjetnost ispunjava svoju sudbinu u konačnici postajući filozofijom. Naravno umjetnost čini mnogo više i manje od toga, što znači da je smrt umjetnosti presnažna tvrdnja. Da je naša umjetnost posthistorijska, ipak, priznanje je koje se produbljuje svakim sljedećim razdobljem.«³²⁶

Umjetnost dvadesetoga stoljeća³²⁷ Danto smatra razdobljem u kojemu je prvenstveno vizualna umjetnost završila sa svojim napretkom u načinima prikazivanja stvarnosti te se okrenula

³²³ Valja upozoriti na jednu metodološku poteškoću s prihvaćanjem Hegelovog sustava i preuzimanjem njegovih dijelova u novi sustav. Naime može se pokazati problematičnim preuzimanje dijelova tog sistema, ali ujedno i nepristajanje na metafizički sklop koji stoji u njihovoj pozadini. Toga je svjestan i sam Danto. Usporedi u Hilmer, Brigitte, »Being Hegelian After Danto«, *History and Theory*, Vol. 37, No. 4, Theme Issue 37: Danto and His Critics: Art History, Historiography and After the End of Art (December, 1998), str. 71-86.

³²⁴ Za neke od kritika kojima obiluje literatura o ovoj tezi vidi u Doorman, M., *Art in Progress. A Philosophical Response to the End of the Avant-Garde*, str. 122-129, zatim Carroll, Noël, »The End of Art?«, str. 17-29 te Crowther, Paul, »Ontology and Aesthetics of Digital Art«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 66, No. 2 (Spring, 2008), str. 161-170.

³²⁵ Božićević, V., »Filozofija umjetnosti Arthura Dantoa«, u: Danto, A. C., *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, str. 314.

³²⁶ Danto, Arthur, C., *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986, str. 81.

³²⁷ Također u skladu s Hegelovom filozofijom prema kojoj je samo u određenim trenucima i određenim svjetskim regijama na djelu razvoj duha, Danto napominje da u opisanome razvoju umjetnosti i njezinom posthistorijskom trenutku valja gledati samo one umjetnosti koje su uistinu *svjetski povijesne*. Stoga se ovaj koncept, a posebno u svojim

samopropitivanju vlastitoga medija. Takav je razvoj potaknut pojavom i usponom novih medija, prvenstveno fotografije i filma koji su tradicionalno vizualnu umjetnost nadmašili u prikazivačkim mogućnostima,³²⁸ dok je likovnoj umjetnosti ostala tek naznaka i mali dio onoga što novi umjetnički mediji mogu proizvesti u prikazivanju stvarnosti.³²⁹ Pitanje o budućnosti umjetnosti za Dantoa može biti predstavljeno dvostruko,³³⁰ jednom kao pitanje o mogućnosti budućnosti umjetnosti, a drugi put kao pitanje o tome kakva će biti umjetnička djela budućnosti. Dok je na drugo pitanje za Dantoa teško odgovoriti jer je predviđanje dominantnih umjetničkih formi i prikazivačkih tehnika i dalje predmet nagađanja kao što je to bilo i u ranijim povijesnim razdobljima, budućnost umjetnosti, kako je navedeno, Danto vidi u njezinu prelasku u filozofiju. Prekretnicu u takvom razvoju za njega predstavljaju avangardna umjetnička djela poput Duchampove *Fontane*, a konačnu točku dovršetka umjetnosti i prijelaza u posthistorijsko razdoblje označava pojava pop-umjetnosti i ready-made umjetničkih djela, posebice Warholova³³¹ *Brillo kutija* koja predstavlja točku u kojoj umjetnost po prvi puta u svojoj povijesti propituje vlastitu strukturu. Time, prema Dantoovu tumačenju, umjetnost ispunjava svoj zadatak i počinje se ukidati postajući vlastitom filozofijom. Time se zaključuje njezina vlastita povijest jer nakon prijelaza u vlastito propitivanje umjetnosti više ne preostaje ni jedan mogući pravac razvoja.³³²

Tako pojava umjetničkih djela u atmosferi teorije umjetnosti šezdesetih godina dvadesetoga stoljeća označava točku nakon koje umjetnost ulazi u posthistorijsko razdoblje³³³ u kojemu se ne

vremenskim odrednicama, treba odnositi i primjenjivati samo na umjetnost koja je u taj stadij mogla doći, a to isključuje primitivnu umjetnost. Stoga se, primjenjujući tezu o kraju umjetnosti, najčešće kod analitičara pojavljuje ograničavajuća sintagma *zapadna umjetnost*. Usporedi u Danto, Arthur C., *After the End of Art. Contemporary Art and The Pale of History*, Princeton University Press, New Jersey, 1995, str. 26.

³²⁸ Božićević, V., »Filozofija umjetnosti Arthura Dantoa«, u: Danto, A. C., *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, str. 314-315.

³²⁹ Usporedi u Doorman, M., *Art in Progress. A Philosophical Response to the End of the Avant-Garde*, str. 122.

³³⁰ Usporedi u Danto, A. C., *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, str. 82-83.

³³¹ Pojava Andyja Warhola za Dantoa označava dovršenu mogućnost umjetnosti kao filozofije te, u smislu teze o kraju umjetnosti, početak filozofije povijesti umjetnosti jer je tek s Warholovom pojavom postala potpuno izvjesna prisutnost filozofije u umjetnosti. Usporedi u Rotili, Manrica, »Danto After Warhol. Toward an Aesthetics of Meaning«, na <http://www.ledonline.it/leitmotiv/Allegati/Leitmotiv-2010-0-Rotili.pdf>, str. 123-134, ovdje str. 127-128.

³³² Božićević, V., »Filozofija umjetnosti Arthura Dantoa«, u: Danto, A. C., *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, str. 315.

³³³ To je razdoblje za Dantoa snažno obilježeno odmakom od estetike prema kojoj umjetnička djela nastala u točki krajnjeg razvoja umjetnosti, a naročito Warholova, predstavljaju estetički neutralnu poziciju, ali omogućuju već spomenutu filozofiju umjetnosti u skladu s traženom samotematizacijom i filozofiju povijesti umjetnosti u kojoj umjetnost i njen razvoj kroz povijest predstavljaju narativni model. Utoliko se estetika i filozofija umjetnosti u njenom posthistorijskom razdoblju međusobno udaljavaju, a filozofija umjetnosti zauzima dominantni oblik dok estetika, barem za Dantoa, postaje irelevantnom u smislu definiranja umjetnosti. Usporedi u Danto, Arthur C., »The End of Art: A Philosophical Defense«, *History and Theory*, Vol. 37, No. 4, Theme Issue 37: Danto and His Critics: Art

može dogoditi ništa što bi urušilo uspostavljenu definiciju umjetnosti. Umjetnost je kao narativ, za razliku od kronologije koja se može nastaviti, determinirani sustav sa svojim pojedinačnim djelima, teorijama i praksama te ga je moguće shvatiti u svome razvoju. Stoga ono što u ovakvoj koncepciji kraja umjetnosti uistinu završava jest umjetnost kao narativ ili kao razvojna povijest umjetnosti, a ne kao tek slijed događaja.³³⁴ Pa iako revolucionarne promjene u umjetnosti za Dantoa više nisu moguće, to ne podrazumijeva daljnju mogućnost produkcije umjetničkih djela. Prema tome, spekulacije o formama budućih umjetničkih djela su i dalje moguće, ali one ne utječu na ono što Danto tumači kao prelazak umjetnosti u vlastitu filozofiju. Upravo je završetak povijesti umjetnosti ono što omogućuje razvoj filozofije umjetnosti:

»Ja mislim da filozofija umjetnosti može doista započeti tek kada se dovrši povijest umjetnosti. Može započeti jer do tada filozofija nema sve dijelove koji joj trebaju za gradnju teorije.«³³⁵

Kao ni Hegel, ni Danto ne proglašava smrt umjetnosti, već njezinu egzistenciju bez povijesnoga značaja. U konačnici, umjetnost se nastavlja, svjesna vlastite povijesti i vlastite biti.

Prigovor kojim se pokušava pokazati inkonzistentnost esencijalističkog određenja umjetnosti u Dantoovoj definiciji pomoću nužnih i dovoljnih uvjeta i historijskog tumačenja umjetničkoga djela u kojemu je bit umjetnosti podložan promjeni može se odbaciti. Naime esencijalizam za Dantoa više ne predstavlja nužnost određene umjetničke prakse ili sklopa formalnih karakteristika, već filozofsko utemeljenje teorije umjetnosti koja je u svom povijesnom razvoju, s krajnjom točkom u ready-made umjetničkim djelima, omogućila transformaciju bilo kojeg zamislivog predmeta u umjetničko djelo.

Stoga se kod Dantoa ne radi o već nadidenim tradicionalnim definicijama ni o tumačenju umjetničkih djela isključivo u odnosu spram njihovih povijesnih prethodnika, već o transhistorijskoj biti koja se otkriva i dovršava u povijesnom razvoju:

History, Historiography and After the End of Art (December, 1998), str. 127-143, ovdje str. 133. No to ne podrazumijeva da su tradicionalne definicije i svođenje umjetnosti s općeg načela na pojedinačne forme u suvremenoj umjetnosti nemoguće. Vidjeti u Lorand, Ruth, »Classifications and the Philosophical Understanding of Art?«, *The Journal of Aesthetic Education*, Vol. 36, No. 3 (Autumn, 2002), str. 78-96.

³³⁴ Carroll, N., »The End of Art?«, str. 18.

³³⁵ Danto, A. C., *Nasilje nad ljepotom. Estetika i pojam umjetnosti*, str. 26-27.

»Umjetnost otkriva svoju bit u povijesti, tako utvrđujući da ima povijest kao i upravo tu povijest koju ima. No tako otkrivena bit nije određena poviješću u kojoj se sama otkriva: bit umjetnosti je ovisna o povijesti za svoju pojavu, no istina umjetnosti nije vezana za povijest.«³³⁶

Tvrdnja da je prelazak umjetnosti u vlastitu filozofiju za umjetnost preveliko odricanje³³⁷ možda i može biti istinita, ali se u Dantoovoj teoriji takvo objašnjenje pojavljuje kao unutarnja nužnost razvoja same umjetnosti, a ne tek usputnog opravdanja vlastite teorije.

S obzirom na to da je Hegelov utjecaj na Dantoovu teoriju nedvojbena te da Hegelova filozofija u njegovoj teoriji predstavlja opće mjesto, ovdje će se taj utjecaj tek ukratko skicirati.³³⁸

Danto se prije svega oslanja na Hegelovu *Fenomenologiju duha*³³⁹ i razvoj duha kakav prepoznaje u umjetnosti.³⁴⁰

Hegelovom pojmu samosvijesti možemo pridružiti Dantoovu samosvijest u umjetnosti. Naime, ukoliko se tradicionalno shvaćena umjetnička djela promatraju hegelovski kao osjetilna spoznaja stvarnosti onda se, prema Dantoovoj definiciji, umjetnička djela od avangarde na ovamo mogu promatrati kao autoreferentna djela, a to podrazumijeva postojanje svijesti o vlastitom razvoju, povijesti i odnosu spram vlastite tradicije. Kao identitet svijeta i mišljenja apsolutni se duh manifestira u umjetnosti kao zor, u religiji kao predodžba, a u filozofiji kao pojam.³⁴¹ Filozofija kao pojmovno zahvaćanje cjelokupne zbilje i kao najviši stupanj apsolutnoga duha kod Hegela time dobija svoj ekvivalent kod Dantoa³⁴² u već spomenutom prelasku umjetnosti u vlastitu

³³⁶ Kelly, Michael »Essentialism and Historicism in Danto's Philosophy of Art«, *History and Theory*, Vol. 37, No. 4, Theme Issue 37: Danto and His Critics: Art History, Historiography and After the End of Art (December, 1998), str. 30-43, ovdje str. 30-31.

³³⁷ Navednu kritiku i problem s romanom u tako shvaćenoj definiciji vidjeti dalje u *ibid.*, str. 43.

³³⁸ Usporedi u Kardum, M., »Umjetnost kao samorefleksija. Od Hegelova kraja povijesti do Dantoova kraja umjetnosti«, str. 437-442.

³³⁹ Hegel, G. W. F., *Fenomenologija duha*.

³⁴⁰ Apsolutni se duh u povijesnom razvoju ostvaruje nadvladavajući i zadržavajući u sebi svijest i samosvijest. Svijest predstavlja ovladavanje izvanjskim sadržajem odnosno tijelom, prirodom i osjetom kao najizvjesnijim stupnjem spoznaje. Navedena izvjesnost proizlazi iz mnoštva spoznatljivih objekata jer najniži stupanj spoznaje još nije suočen s dijalektički uspostavljenom antitezom s kojom zajedno tvori viši sintetizirani spoznajni oblik. Stoga je takva spoznaja i najopćenitija. Usporedi u *ibid.*, str. 65. Osjetilna spoznaja koja se tradicionalno veže uz umjetnost tako bi predstavljala najsiromašniju istinu koja govori tek o pojedinačnim predmetima. Međutim povijesni razvoj pretpostavlja nadilaženje najnižeg stupnja spoznaje i kao antitezu svijesti postavlja samosvijest, odnosno svijest svjesnu sebe same. Pokušavajući steći znanje o sebi, svijest nestaje prelazeći u viši stupanj, zadržavajući u sebi prethodni. Usporedi u *ibid.*, str. 115.

³⁴¹ Sličan izvod i ograničavanje svijesti, samosvijesti te njihovu sintezu u duhu usporediti u Danto, Arthur C., »Hegel's and-of Art Thesis«, na www.rae.com.pt/Danto%20hegel%20and%20art.pdf, Pristup 20. srpnja 2018.

³⁴² Napomenimo da Danto Hegelov pojam *duha* zamjenjuje pojmom *uma*. Riječ je o dvostrukoj intenciji, jednom da se terminologija uskladi s ustaljenim pojmovima engleskoga jezika i analitički orijentirane filozofije te da se izbjegnu

filozofiju kao shvaćanje sebe same i vlastite biti. U konačnici, to odgovara i tezi o kraju umjetnosti koju dijele Danto i Hegel:

»Najkontroverzniji aspekt Hegelove estetike bila je njegova poznata teorija o "kraju umjetnosti". U uvodu njegovim predavanjima o estetici Hegel je šokirao svoje prve slušatelje, kao i sve čitatelje od tada, glatko najavljujući prevladanost umjetnosti. Umjetnost je, čini se da Hegel tvrdi, samu sebe iscrpila: nije imala budućnosti, niti značajnu ulogu u modernoj kulturi. Ono što je umjetnost bila u klasičnom i srednjovjekovnom razdoblju – reprezentacija najviših težnji i temeljnih vrijednosti – sada se bolje može postići filozofijom.«³⁴³

Tako Dantoov umjetnički svijet i atmosfera teorije umjetnosti ostvaruju relacije prema historijskim kontekstima, a iz same unutarnje strukture umjetnosti i teorije umjetnosti oslanja se na hegelijanski izveden uspon duha od najnižeg oblika svijesti i spoznaje do pojmovnog zahvaćanja stvarnosti i vlastite biti. Ukoliko su umjetnost i filozofija ranije bile komplementarne,³⁴⁴ među njima sada gotovo da i ne postoji razlika,³⁴⁵ iako to može značiti i nestajanje pojma umjetnosti na kakav smo navikli i što je vjerojatni uzrok mnogih kritika Dantoovog kraja umjetnosti. Kritike kako je umjetnost unižena u odnosu na filozofiju koja preuzima njezin predmet stoga se mogu promatrati kroz nasuprotnu tezu. Umjetnost je u svome dostizanju misaone djelatnosti na način filozofije uistinu oslobođena spoznajne aktivnosti koja se tiče isključivo osjetilnoga te zahvaća um i aktivnosti koje odgovaraju filozofiji.³⁴⁶ Dantoovu je tezu moguće i logički izvesti:³⁴⁷

- 1) ako je x avangardna umjetnost, onda stanje u kojemu je x otkriva stanje cjelokupne umjetnosti (premissa);
- 2) slikarstvo je avangardna umjetnost (premissa);

tumačenja koja ne odgovaraju pojmu, a kojim bi ga govornici mogli zamijeniti, a drugi put kako bi istaknuo mentalnost i umne procese koje umjetnost, a naročito suvremena umjetnost, zahtijeva. Usporedi u *ibid.* Visoki intelektualni zahtjevi i kompetencija recipijenta koju zahtijeva suvremena umjetnost također je vidljiva u njenoj konceptualnoj naravi koja ne dopušta samo osjetilne podražaje da bi se umjetničko djelo u potpunosti interpretiralo. Vidi u Seamon, Roger, »The Conceptual Dimension in Art and the Modern Theory of Artistic Value«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 59, No. 2 (Spring, 2001), str. 139-151.

³⁴³ Baiser, Frederick, *Hegel*, Routledge, New York, 2005, str. 291-307, ovdje str. 298.

³⁴⁴ Danto, A. C., *Preobražaj svakidašnjeg*, str. 110.

³⁴⁵ Najpreciznija interpretacija bila bi da je umjetnost završila u znanju sebe same i time označila vlastiti kraj u razvojnome smislu. Ona tako sama sebi postaje objektom mišljenja, preobražavajući vlastitu kulturu te omogućujući filozofiju ustanovljenu umjetnosti. Usporedi u Danto, Arthur C., »Art, Evolution, and the Consciousness of History«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 44, No. 3 (Spring, 1986), str. 223-233, posebno str. 233.

³⁴⁶ Usporedi u Danto, A. C., »Hegel's and-of Art Thesis«, na www.rae.com.pt/Danto%20hegel%20and%20art.pdf. Pristup 20. srpnja 2018. i Kardum, M., »Umjetnost kao samorefleksija. Od Hegelova kraja povijesti do Dantoova kraja umjetnosti«, str. 439-442.

³⁴⁷ Cijeli je izvod u potpunosti preuzet iz Carroll, N., »The End of Art?«, str. 22.

- 3) ukoliko bi slikarstvo trebalo napredovati u projektu samodefiniranja umjetnosti, onda mora biti verbalno (premise);
- 4) slikarstvo esencijalno nije verbalno (premise);
- 5) stoga slikarstvo ne može napredovati u projektu samodefiniranja umjetnosti (iz 3 i 4);
- 6) ako slikarstvo ne može napredovati u projektu samodefiniranja umjetnosti, onda smo u slikarstvu stigli do kraja umjetnosti (premise);
- 7) iz toga smo stigli do kraja umjetnosti u slikarstvu – takvo je stanje slikarstva (iz 5 i 6);
- 8) stoga smo dostigli kraj umjetnosti – sva je umjetnost završena (iz 1, 2 i 7).

Ovako je argumentiranje logički potpuno konzistentno, iako u sebi sadrži određene probleme. Naime konzistentnost prema Carrollu proizlazi iz diskutabilnih premisa koje stoga treba opravdati i poduprijeti, a naročito je riječ o prve dvije premise. Sasvim je sigurno da prva premissa prema kojoj avangardna umjetnost otkriva stanje cjelokupne umjetnosti sama po sebi nije izvjesna. Međutim, tu je premisu moguće obraniti. Avangardna je umjetnost svakako dio cjelokupne umjetnosti i, promatrana kao narativ, može predstavljati određenu točku u razvoju umjetnosti kao narativa. Stoga je premisu moguće zadržati tumačeći je kao mogućnost umjetnosti kakva je u svom procesu bila zadana te kao odnos dijela prema cjelini koji ujedno pokazuje mogućnost cjeline. Dakako, ovakvo je tumačenje visoko spekulativno, no ništa više od razine spekulativnosti koja se pridaje cjelokupnoj tezi o kraju umjetnosti. Da je slikarstvo između ostaloga pripadalo i avangardi, nije sporno. Pitanje je možemo li ga okarakterizirati kao specifično avangardnu formu. S obzirom da je odgovor negativan, druga se premissa također pokazuje problematičnom. U konceptu narativa i umjetnosti kao povijesnoga koncepta ipak je moguće tvrditi kako avangardno slikarstvo u sebi nosi sadržane prethodne stupnjeve prikazivanja ili stila te da se u tom smislu uvijek, osim na sebe samo, referira i na tradiciju te da s njom gradi specifičan odnos poput uzora ili ironije. Stoga je moguće ponovo tumačiti premisu kao objašnjenje da je avangardno slikarstvo ono koje u sebi sadrži i prethodne tradicije te da se tu pokazuje njegov najviši stupanj. No, Carroll Dantou upućuje opravdani prigovor da je tumačenje u kojemu vizualna umjetnost predstavlja sve umjetničke rodove i forme problematično. Upravo je zato ova razmatranja moguće ograničiti na vizualne umjetnosti.³⁴⁸ No visoka spekulativnost nije jedina obrana logički održivog argumenta o kraju

³⁴⁸ Primjedbom da je stanje u vizualnim umjetnostima moguće poistovjetiti sa stanjem u drugim umjetnostima moguće je pronaći i kod drugih autora koji se bave Dantoovim krajem umjetnosti. Usporedi u Maes, Hans, »The End of Art: A Real Problem or Not a Real Problem«, *Postgraduate Journal of Aesthetics*, Vol. 1, No. 2, August 2004, str. 59-68, posebno str. 63.

povijesti. Argument empirijski, barem za sada, potvrđuje i iskustvo postmoderne umjetnosti koja nije proizvela novu paradigmu,³⁴⁹ već joj je karakterističan svojevrsni eklekticizam sa snažnim obilježjima reproduktivnosti i citatnosti. Time se empirijski pokazuje odsustvo novih paradigmi i umjetničkih revolucija koje bi mogle urušiti uspostavljenu definiciju.³⁵⁰

Iako koncept kraja umjetnosti nije dio središnjeg izvoda Dantoove teorije umjetnosti u *Preobražaju svakidašnjeg*, moguće je ukratko pokazati kako on predstavlja ujedno i metodološku branu uspostavljene teorije.³⁵¹ U tom se slučaju njegov koncept kraja umjetnosti ne bi tumačio tek kao opravdanje vlastite teorije.³⁵² Naime, taj koncept proizlazi iz teorije umjetnosti kao nužan element, a ne tek kao pribjegavanje autoritetu u nedostatku boljeg objašnjenja. S jedne strane, konzistentnost umjetnosti i njene filozofije upućuje na opravdanost Dantoovog izvoda, a s druge strane to potvrđuje logička struktura argumenta i iskustvo postmoderne umjetnosti. Dakako, na tragu Weitzovog argumenta o umjetnosti kao otvorenom konceptu može se postaviti pitanje je li moguće na prikazani način definirati umjetnost. Umjetnost kao otvoreni koncept za Weitza predstavlja nužnost. Naime, ukoliko bismo mogli zamisliti pojavu novih umjetničkih djela, morali bismo odlučiti hoćemo li i dalje primjenjivati postojeći koncept ili ćemo ga zatvoriti i upotrijebiti novi.³⁵³ Iz toga slijedi da je umjetnost nemoguće definirati. U slučaju da ne možemo zamisliti nastanak novih umjetničkih djela više ne bismo govorili o umjetnosti kojoj se često pridaju karakteristike poput maštovitosti i inovativnosti. No, ukoliko dosljedno slijedimo Dantoovu tezu i već postojeće objašnjenje o predispoziciji narativa³⁵⁴ da budu definirani, ne možemo zaključiti niti

³⁴⁹ Nove paradigme kao revolucionarna opasnost po postojeću teoriju predstavljaju metaforičko tumačenje i umjetničkih teorija. Kako je utjecaj Kuhna i struktura od kojih se sastoje znanstvene revolucije već prethodno pokazan, ovdje se to neće ponavljati. Ipak, tumačenje avangardne umjetnosti upravo kao takve revolucije po teoriju umjetnosti i primjenjivost shvaćanja znanstvenoga napretka i na teorije umjetnosti vidi u Doorman, M., *Art in Progress. A Philosophical Response to the End of the Avant-Garde*, str. 115-116.

³⁵⁰ Daljnje argumente u ovoj raspravi vidi u Danto, A. C., »The End of Art: A Philosophical Defense«, str. 137-140 i Carroll, N., »The End of Art?«, str. 22-26.

³⁵¹ Usporedi u Kardum, M., »Umjetnost kao samorefleksija. Od Hegelova kraja povijesti do Dantoova kraja umjetnosti«, str. 441-442.

³⁵² Hegelov sistem uklopljen u Dantoovu teoriju umjetnosti moguće je prema nekim autorima tumačiti i kao slabo mjesto, bilo zbog spoja esencijalizma i historicizma koji se često doživljavaju kao antiteze bilo kao pribjegavanje historizmu koji ničime ne doprinosi izgradnji definicije. Usporedi u Hilmer, Brigitte, »Being Hegelian After Danto«, str. 71-86.

³⁵³ Usporedi u: Adajian, T., »The Definition of Art«, na <https://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/art-definition/>. Pristup 20. srpnja 2018.

³⁵⁴ Specifičnost Dantoovog narativa odgovara Hegelovom. Naime historijski narativi uglavnom ne pripadaju istom povijesnom razdolju o kojemu govore, već slijede nakon završetka razdoblja o kojemu govore. No to ne predstavlja problem s obzirom da su izvanjski onome o čemu govore te time ne riskiraju paradoks koji bi proizveli da pripadaju onome o čemu govore. Usporedi u Danto, Arthur C., »The End of Art: A Philosophical Defense«, str. 127.

da je u posthistorijskom razdoblju umjetnosti nemoguća pojava novih umjetničkih djela niti da bi njihova pojava nužno iziskivala odbacivanje postojeće i traženje nove definicije. Prema Dantou, svako će se novo umjetničko djelo kreirati u odnosu na neku od već postojećih paradigmi i označavat će već postojeći odnos spram teorija i definicija, bilo da se radi o npr. pozivanju na formalna svojstva bilo na semantičke analize i tumačenje metafora.³⁵⁵ Dovodeći u vezu svoje tumačenje kraja umjetnosti s Hegelovim, Danto eksplicitno potvrđuje nastavak stvaranja novih umjetničkih djela:

»Naravno da će se umjetnost nastaviti stvarati. Postojat će umjetnost nakon kraja umjetnosti (...) tako shvaćena, umjetnost će igrati mnoge uloge u onome što Hegel naziva *objektivnim duhom* društva – sistem značenja i praksi koji tvore oblik života u kojemu članovi žive.«³⁵⁶

Kronološki, ali ne i narativno, nova će se umjetnička djela stoga pojavljivati, no s obzirom na dovršetak umjetnosti u filozofiji i zaključenje njenoga razvoja, s mogućnošću preobrazbe bilo kojeg predmeta u umjetničko djelo unutar ispravnoga konteksta, nove su paradigme ono što postaje nemoguće.³⁵⁷ S obzirom na izvedeno i spekulativno tumačenje teze o kraju umjetnosti, čini se promašenim suprotstaviti joj argument o mogućem daljnjem razvoju u umjetnosti uz pomoć novih medija i tehnologije.³⁵⁸ Iako to svakako može biti istinito, ne čini se da nužno urušava argument kako je postavljen. Ono što, međutim, ipak treba istaknuti jest činjenica da je Danto svoje tumačenje kraja umjetnosti vezao uz Hegelov pojam kraja povijesti. To pokazuje jednu važnu modifikaciju unutar odnosa između teorija.³⁵⁹ Naime, Danto je funkciju umjetnosti, ograničenu na osjetilnost unutar Hegelovoga apsolutnoga duha, prilagodio funkciji filozofije. To podrazumijeva

³⁵⁵ Usporedi u Danto, A. C., »Hegel's and-of Art Thesis«, na www.rae.com.pt/Danto%20hegel%20and%20art.pdf. Pristup 20. srpnja 2018.

³⁵⁶ Ibid.

³⁵⁷ Za Dantoa je izvjesno utvrditi da je umjetnost u smislu pojave radikalno novoga iscrpljena iz samog svog predmeta te da ono što se može pojaviti za njenu definiciju uistinu nije bitno. Usporedi u Danto, A. C., *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, str. 84-85.

³⁵⁸ U kontekstu razmatranja Dantoove teorije koja se zaključuje historijskim narativima, tvrdnja o nepostojanju takvog jedinstvenog narativa te zamjeni teze o kraju umjetnosti tezom o njezinoj trenutačnoj strukturalnoj iscrpljenosti čini se kao postavljanje potpuno nove premise koju je moguće braniti ili napustiti jednako kao i početnu tezu. Iako je teško reći da su obje jednako spekulativno obilježene, ne postoji nužni razlog da jednoj damo prednost u odnosu na drugu. Ograničenost mogućih prikaza stvarnosti na trenutno postojeće oblike prikaza uistinu može biti istinita te može predstavljati objašnjenje postmodernog stanja umjetnosti u kojoj dominiraju oblici reciklaže i svođenja na već postojeće umjetničke forme i prakse, ali ne čini se da imamo razloga smatrati nužnim upravo takvo objašnjenje. Usporedi u Crowther, P., »Ontology and Aesthetics of Digital Art«, str., 161-170.

³⁵⁹ Slično se problem odnosa teorija može pratiti u Lemkow, G., *Institutional Definition of Art*, str. 48-49, dostupno na <https://ueaeprints.uea.ac.uk/35087/1/2011LemkowGPhD.pdf>, str. 101-110 te Kardum, M., »Umjetnost kao samorefleksija. Od Hegelova kraja povijesti do Dantoova kraja umjetnosti«, str. 437-442.

drukčije shvaćanje umjetnosti u odnosu na Hegela i širenje njezine potencije za prelazak u filozofiju i pojmovno zahvaćanje zbilje. Stoga to proširenje treba shvatiti kao nastavak povijesnoga razvoja umjetnosti kakav u Hegelovom sustavu nije bio predviđen te kao modifikaciju uloge povijesnosti unutar teorije umjetnosti. S obzirom na tu modifikaciju, potrebno je odbaciti prigovor o Dantoovom nekritičkom preuzimanju Hegelovoga sustava tek u smislu obrane vlastite teorije umjetnosti.

Sve navedeno dozvoljava shvaćanje umjetnosti kao konačnog i definiciji podložnog koncepta koji u isto vrijeme omogućuje maštu i inovativnost u stvaranju novih umjetničkih djela. Pozivanjem na Hegelovu filozofiju Danto je uspješno zatvorio koncept i osigurao definiciju umjetnosti od daljnjih promjena. Nova se definicija ne pokazuje nužnom ni napretkom umjetničkih praksi, a ujedno su omogućeni atributi koji se tradicionalno vežu uz umjetnost. Možemo zaključiti kako povijesni karakter umjetnosti u Dantoovoj definiciji istovremeno djeluje kao nužnost njezine unutarnje strukture, ali i metodološki je učvršćuje.

2. Konstruktivizam, naturalizam i konvencionalizam

2.1. Dantovo dvodijelno tumačenje vizualne percepcije umjetničkih djela

Ukoliko je moguće definirati umjetnička djela na način na koji to čini Arthur Danto te ukoliko ta definicija uključuje društvenopovijesni aspekt unutar kojega umjetnička djela uspostavljaju relacije i koji predstavlja okvir recipijentove interpretacije djela, potrebno je estetički ispitati mehanizme percepcije tako definiranog umjetničkog djela. Ispitivanje funkcioniranja vizualne percepcije predstavlja prvi korak u opravdavanju određene teorije umjetnosti. Pritom valja imati na umu da moderno doba relativizira značaj vizualnosti za definiranje umjetnosti:

»U svakom slučaju, s dolaskom filozofskog doba umjetnosti, vizualnost gubi na važnosti, s jednako malo relevantnosti za bit umjetnosti kao što se to pokazalo s ljepotom. Da bi umjetnost postojala, ne mora postojati uopće nikakav objekt koji bismo gledali, a ako postoje objekti u nekoj galeriji, oni mogu izgledati kao bilo što.«³⁶⁰

Za Dantoa je takav razvoj³⁶¹ nastupio s modernizmom koji je u središte svoga interesa umjesto sadržaja prikazivanja stavio sam način reprezentiranja i medijskoga posredovanja sadržaja. Suvremena je umjetnost naročito nakon neoavangarde, prema Dantou, takvu situaciju dodatno naglasila i označila prekid sa stilskom inovacijom. Takvo se tumačenje može razmatrati u skladu s dovršetkom procesa povijesnoga razvoja umjetnosti i njezinog završetka u filozofskoj formi kojom zahvaća sebe i svijet. Ono što je zamijenilo stilsku inovaciju jest referencija na postojeće stilove, koja zahtijeva drukčiju vrstu kompetencije. Naime, umjesto vizualne kompetencije prepoznavanja objekata i uočavanja specifičnoga stila, suvremena umjetnost od recipijenta traži prepoznavanje izgrađenih relacijskih svojstava, a to znači prepoznavanje odnosa koje umjetničko djelo ostvaruje prema povijesti umjetnosti i načina izraza o onome o čemu jest. Prema Dantoovom tumačenju, pojava umjetničkih djela u avangardi i neoavangardi označila je radikalnu mogućnost da se umjetničkim djelom smatra bilo što. Utoliko je u vizualnim umjetnicima postalo moguće nadići vizualna ograničenja i u svoja umjetnička djela uključiti mirise, zvukove ili neki oblik performansa koji ne mora nužno uključivati vizualnu percepciju. Upravo je pojava Andyja Warhola u vizualnim umjetnostima označilo takvu prekretnicu. Ona je svoj oblik zadobila i u

³⁶⁰ Danto, A. C., *After the End of Art. Contemporary Art and The Pale of History*, str. 16.

³⁶¹ Usporedi u *ibid.*, str. 3-20.

drugim umjetnostima, poput šumova i svakodnevnih zvukova u glazbi ili običnih, svakodnevnih pokreta u plesu.³⁶² Ukoliko je moguće složiti se s Dantoovom tvrdnjom o sve manjoj važnosti vizualne percepcije za umjetnička djela, ona predstavlja temelj vizualnih umjetnosti i zato je nije moguće u potpunosti negirati i zaobići u vizualnim umjetnostima. Zbog toga ćemo problem uopće postojanja vizualno spoznatljivih objekata izostaviti iz analize koja se tiče vizualne percepcije umjetničkih djela. Pristup problemu vizualnosti kako ga Danto iznosi i koji prema kritičarima potpuno onemogućuje konstruktivizam i konvencionalizam u njegovoj teoriji umjetnosti kao takav nije dio njegovog središnjeg djela *Preobražaj svakidašnjeg*, u kojemu iznosi nužne i dovoljne razloge za definiciju umjetničkoga djela, već je formiran upravo u polemici sa zastupnicima konstruktivizma oko problema vizualne percepcije. Stoga će se analiza usredotočiti na Dantoovo tumačenje vizualnosti i pristupe koji njegovo tumačenje osporavaju u korist konstruktivističkih argumenata.

Dantovo se tumačenje vizualne percepcije može djelomično objasniti kao naturalistički stav.³⁶³ Pritom se prije svega radi o oslanjanju na biološku osnovu, odnosno urođenu univerzalnu strukturu vizualne percepcije i kauzalni sustav prepoznavanja objekata, a onda i njihovih reprezentacija. To znači da vizualno percipiramo prirodne objekte na uvijek jednak način, kulturno i povijesno univerzalno te da način na koji percipiramo u prirodnoj okolini ostaje nepromijenjen i u prikazivačkim sustavima. Naturalističko objašnjenje o biološki i kauzalno određenoj vizualnoj percepciji objekata u prirodi, odnosno o prirodnosti i zadanosti vizualne strukture za Dantoa stoga vrijedi i u sustavu vizualnih umjetnosti, barem na najnižoj razini prepoznavanja reprezentiranih objekata koja od recipijenta umjetničkih djela ne zahtijeva nikakvo učenje funkcioniranja slikovnog sustava.

S obzirom na tezu o urođenosti mehanizma percipiranja, osnovna recepcija vizualnih umjetničkih djela za Dantoa je prirodna predispozicija koja ni na koji način nije kulturno ni povijesno uvjetovana. Prema tome, suprotno konstruktivističkim tezama u istraživanju vizualnoga, prema Dantou naš vizualni sustav nije povijesno ni kulturno promjenjiv. No, teza o nepromjenjivoj osnovi naše vizualnosti tek je prva razina na kojoj Dantoova teza o vizualnosti predstavlja izazov. Naime,

³⁶² Usporedi u Maes, Hans, »The End of Art Revisited: A Response to Kalle Puolakka«, *Postgraduate Journal of Aesthetics*, Vol. 2, No. 3, December 2005, str. 122-132, ovdje str. 122-123.

³⁶³ Daljnje obrazloženje naturalističkoga stava u filozofiji te razliku ovako shvaćenoga naturalizma i naturalizma kao što vjernijeg prikazivanja prirodnih objekata vidi u Munro, Thomas, »Meanings of "Naturalism" in Philosophy and Aesthetics«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 19, No. 2 (Winter, 1960), str. 133-137.

Danto svoje shvaćanje vizualnosti proširuje i izvan biološke osnove ne bi li time uspješno potvrdio svoju definiciju umjetničkih djela kao utjelovljenih značenja. Ukoliko je materijalnost umjetničkoga djela shvaćena kao utjelovljenje, preostaje objasniti i moguća značenja koja za nas umjetnička djela mogu imati. U ovome se smislu biološka osnova naše vizualne percepcije pokazuje nedovoljnom jer bi u suprotnom svaki predmet jednom protumačen kao umjetničko djelo bio umjetničko djelo u svakom povijesnom trenutku. Kako je pokazano u prethodnome poglavlju, za Dantoa to nije slučaj jer za neke predmete vrijedi da mogu biti umjetnički samo u određenim razdobljima, tj. pod pretpostavkom da su u stvoreni u odgovarajućem kontekstu. Naime Danto tvrdi da su neka umjetnička djela, a naročito granični slučajevi avangardne i neoavangardne umjetnosti, mogla biti shvaćena kao takva tek zahvaljujući stupnju razvoja u kojemu se umjetnost našla. Pristup koji je Danto prihvatio u rješenju tog problema je proširivanje vizualnosti izvan naturalističkoga i kauzalnoga shvaćanja, a podrazumijeva smještanje umjetničkih djela na razinu konceptualnoga razumijevanja, odnosno, uključivanja odnosa koje umjetničko djelo gradi spram kulturnoga kruga i povijesnoga trenutka u kojima se nalazi. Time se, međutim, otvara problem komplementarnosti i spoja dviju navedenih razina vizualne percepcije pri čemu se pokazuje da te razine ili ne mogu biti odvojene ili takvo tumačenje vizualnosti zahtijeva isključivo oslanjanje na konvencije tipične za tumačenje simboličkih sustava. No, koje god rješenje ove dileme uslijedilo, pokazuje se da je Dantoova teorija umjetnosti, a onda i shvaćanje percepcije umjetničkih djela kao osnove njihova daljnjega tumačenja, u sebi već unaprijed uključila konvencije. S jedne strane, ako je sama vizualnost konstruirana i društveno uvjetovana, onda je pitanje viđenja i prikazivanja stvar društvene konvencije i intencije koja se vizualnim posredovanjem želi postići. S druge strane, ukoliko se ne radi o konstrukciji vizualnosti, onda je umjetničko djelo dio simboličkoga sustava za koji prirodni procesi i urođeni te nenaučeni mehanizmi prepoznavanja nisu dovoljni za uspostavljanje značenja, a što je u Dantoovoj teoriji umjetnosti postavljeno kao osnovna karakteristika umjetničkih djela te se stoga čini nužnim pristati na umjetnička djela kao simboličke sustave u kojima vrijede konvencije kako je to pokazao Nelson Goodman, a koji se dalje mogu razvijati kontekstualno i povijesno kako to zahtijeva Dantoova teorija umjetnosti.

Dantoovo tumačenje vizualne percepcije – prvenstveno s obzirom na njezinu ulogu u tumačenju umjetničkih djela – zapravo je dvodijelno. Takvo se dvodijelnoga objašnjenje svakako može

dovesti u vezu s Fodorovim *slojevitim perceptivnim modelom*.³⁶⁴ Prema Fodoru, prvi je sloj jezgra vizualnih informacija u koju ne prodire kulturni ni subjektiv utjecaj poput vjerovanja i stavova pa se stoga, prema tome modelu, može zaključiti kako je osnovna struktura i način gledanja jednak svim jedinkama neke vrste s funkcionirajućim i urođenim perceptivnim mehanizmom. Drugi je sloj sačinjen od logičkih i konceptualnih aktivnosti koje se ne smatraju kulturno i historijski neovisnima. Iz toga slijedi neovisnost i nepromjenjivost bioloških struktura na kojima se temelji objektivno shvaćena percepcija te promjenjivost naših reprezentacijskih sustava i mogućih značenja koje za nas imaju reprezentacije.³⁶⁵ Kako možemo ispravno zaključiti daljnjom analizom Dantoove pozicije, on se u potpunosti oslanja upravo na Fodorove izводе o vizualnoj percepciji, a naročito na odvajanje osnovnog, biološkog dijela na koji je nemoguće utjecati, te višu razinu zaključivanja i konceptualnoga tumačenja:

»Vizualni je sustav, koristeći dubinsku koncepciju Jerryja Fodora, *modularan*. Modularnost podrazumijeva odvojeni osnovni sustav koji funkcionira neovisno o drugim sustavima.«³⁶⁶

Prvi dio Dantoove teze negiranje je povijesnosti oka kao organa na kojem počiva vizualna percepcija. Danto izravno odbacuje analogiju u promjenama koje su se odvale u umjetnosti s promjenama u načinu vizualnoga percipiranja:

»Teza da je oko samo povijesno kao i samo ljudsko znanje – da postoje promjene u vizualnoj percepciji koja je povezana i moguće reflektivna u odnosu spram povijesnih promjena te da postoji povijest viđenja potpuno analogna promjenama u umjetničkoj produkciji, pripisuju, prema mome mišljenju, mnogo veću plastičnost našem optičkom sustavu nego što to dozvoljavaju činjenice o percepciji.«³⁶⁷

Za Dantoa, dakle, vizualna percepcija nije povezana s promjenama u umjetnosti niti ima svoju povijest. Ona je stalna i jednaka svim ljudskim bićima pod pretpostavkom nepostojanja neke biološke mane koja bi izmijenila njene spoznajne moći. Činjenice o vizualnoj percepciji na koje se poziva zapravo odgovaraju tvrdnjama o sposobnosti životinja da prepoznaju slike predatora

³⁶⁴ Fodor, J. A., *The Modularity of Mind* i Robbins, Philip, »Modularity of Mind«, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2017 Edition), Edward N. Zalta (ur.), na <https://plato.stanford.edu/archives/win2017/entries/modularity-mind/>. Pristup 15. ožujka 2018.

³⁶⁵ Za daljnju raspravu o nepromjenjivosti biološke jezgre percepcije i njezine neovisnosti o kulturi te tako neutralnome temelju znanja vidi Fodor, Jerry Alan, »A Reply to Churchland's "Perceptual Plasticity and Theoretical Neutrality"«, *Philosophy of Science*, Vol. 55, No. 2 (June, 1988), str. 188-198 i Churchland, Paul M., »Perceptual Plasticity and Theoretical Neutrality: A Reply to Jerry Fodor«, *Philosophy of Science*, Vol. 55, No. 2 (June, 1988), str. 167-187.

³⁶⁶ Danto, Arthur C., »Seeing and Showing«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 59, No. 1 (Winter, 2001), str. 1-9, ovdje str. 8.

³⁶⁷ Ibid., ovdje str. 1.

koje kao prirodne objekte mogu prepoznati u vlastitoj okolini.³⁶⁸ Time Danto izravno zastupa urođenost vizualne percepcije bioloških bića općenito, a onda i ljudskih bića kao dijela prirodnoga svijeta. Stoga je vizualna percepcija, kako je tumači Danto, u nama kao biološkim bićima naprosto fiksirana i kao takva nepodložna promjenama kojima su podložne kulturne tvorbe:

»(...) robusna bi teorija povijesnoga oka zahtijevala da sve što potpada pod te promjene prodiu u optički sustav na takav način da se i samo oko mijenja s povijesti tako da, na razini oftalmologije, pojedinci različito vide svijet ili čak, u najjačoj verziji teze – vide različiti svijet.«³⁶⁹

Povijesnost bi oka stoga, prema Dantou, podrazumijevala promjene u samoj biološkoj bazi koje za njega ne postoje, a krajnja bi posljedica svega bila drukčije viđenje svijeta u slabijoj ili viđenje drugoga svijeta u jačoj inačici konstruktivističkoga argumenta. Drugi se dio odnosi na Dantoovo pristajanje na povijesne promjene u našem vizualnom pristupu, tj. promjene u sustavu reprezentacija pomoću kojih smo na različite načine izloženi interpretaciji sadržaja tih reprezentacija odnosno simbolički utemeljenih i materijalno posredovanih značenja. Stoga se cjelokupna Dantoova teza o vizualnoj percepciji, a onda i o načinu na koji vizualno percipiramo pa interpretiramo umjetnička djela jednostavno može sažeti. U svojoj je osnovi vizualna percepcija urođena sposobnost koja objektivno vrijedi za svaku vrstu. Razlike među vrstama mogu biti veće ili manje, ali svaka jedinka unutar neke vrste pod pretpostavkom funkcioniranja vizualnoga aparata i u istim uvjetima izložena je istim vizualnim informacijama pomoću kojih sve jedinice vide identično. To je povijesno i kulturno neuvjetovana sposobnost u koju ne može prodrijeti nikakva promjena unutar društvenih praksi ili naprosto »čista« vizualna percepcija. Ta osnova, međutim, nije jedini element koji sudjeluje u našem kreiranju značenja. Osim što primamo jednake vizualne informacije pomoću naših urođenih sposobnosti, te informacije obrađujemo na različite načine. Upravo je zato moguće dati različite interpretacije vizualno identičnih umjetničkih i neumjetničkih predmeta, proizvesti različita značenja i uspostaviti različita relacijska svojstva umjetničkoga predmeta koji vizualno percipiramo spram konteksta u kojemu se isti predmet nalazi. Taj je dio naše vizualne percepcije kulturno i povijesno uvjetovan i promjenjiv, a Danto ga naziva proširenom vizualnom percepcijom. Različiti kontekst razlog je zašto neki predmet u nekom

³⁶⁸ Usporedi u Usporedi u Danto, A. C., »Animals as Art Historians«, u: Danto, Arthur, C. (ur.), *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, str. 15-31.

³⁶⁹ Ibid., str. 1.

trenutku može dobiti ontološki status umjetničkoga djela, a u nekom drugom trenutku to ne može, te zašto je istom predmetu moguće pridati različita značenja.³⁷⁰

U objašnjenju prvoga dijela pozicije Danto se oslanja na kauzalnu teoriju reprezentacije i također urođenu kauzalnu sposobnost prepoznavanja objekata u prirodi. Naime, prema Dantou, uz pomoć urođenih osjetilnih mehanizama jednako smo u stanju prepoznati prirodne objekte i njihove reprezentacije:

»(...) jer moglo bi biti istinito da isti neuralni procesi objašnjavaju našu sposobnost identificiranja konja kada ih vidimo te slike konja kada njih vidimo. Demonstrirano je da će netko odrastajući u okruženju bez slika, kada mu slike budu predložene, odmah te slike identificirati imenom koje se koristi za identifikaciju onoga čega su te slike: "konj" predstavlja klasu slika jednako kao i klasu životinja.«³⁷¹

Dakle, jednom stečeno prepoznavanje prirodnih objekata nužno nas vodi prema prepoznavanju ostalih objekata koji pripadaju toj klasi, a pozivanje na neuralne procese, odnosno prirodni mehanizam, upućuje da je riječ o univerzalno važećem procesu koji ne ovisi ni o kakvom učenju.³⁷² Međutim, budući da na isti način prepoznajemo i reprezentacije predmeta iste klase, ta je univerzalnost proširena i na prepoznavanje reprezentacija. Stoga je vizualna percepcija reprezentacija jednaka vizualnoj percepciji prirodnih objekata. Kauzalni odnos prepoznavanja stoga mora jednako vrijediti za prirodne objekte i njihove reprezentacije, a taj se odnos može shvatiti kao jasna veza onoga što se percipira i naših osjetilima uzrokovanih doživljaja. Naime, prema kauzalnoj teoriji, ono što nas vizualno podražuje, uzrok je naših osjetilnih doživljaja na temelju kojih formiramo osjetilnu spoznaju. To u konačnici znači da, pod pretpostavkom takvog funkcioniranja našega osjetilnoga aparata, spoznaja vidljivog objekta odgovara izvanjskom objektu koji percipiramo.³⁷³ Tvrdi da se proces prepoznavanja odvija jednako za pojedince

³⁷⁰ Ovakav model predstavlja osnovnu poziciju koja je izložena konstruktivističkim kritikama, a potpuno je razložen u *ibid.*, str. 1-9.

³⁷¹ *Ibid.*, str. 2.

³⁷² Rollins, Mark, »The Invisible Content of Visual Art«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 59, No. 1, str. (Winter, 2001), str. 19-27 te Rollins, Mark, »The Invisible Content of Visual Art«, u: Rollins, Mark (ur.), *Danto and His Critics. Second Edition*, Blackwell Publishing, Oxford, 2012, str. 43-54.

³⁷³ Jednaku argumentaciju o kauzalnoj teoriji percepcije vidi u Hyman, John, »The Causal Theory of Perception«, *The Philosophical Quarterly* (1950-), Vol. 42, No. 168 (July, 1992), str. 277-296. Valja napomenuti kako Hyman izvodi drukčiji zaključak o kauzalnoj teoriji kojom se ne zastupa potpuno objektivno slaganje naših osjetilnih doživljaja i objekata percepcije. Prema njegovom tumačenju, naša vizualna percepcija ne bi trebala osigurati potpuno slaganje naših doživljaja i objekata, već ih prvenstveno protumačiti upravo kao naše doživljaje tih objekata koji se od samih objekata mogu razlikovati. No, izvjesno je da se ne radi o konstruktivistički usmjerenom argumentu, već o stupnju pouzdanosti naše percepcije.

odrasle u okruženju bez slika te da pripadnici različitih kultura mogu na jednak, kauzalni način, prepoznavati prirodne objekte i njihove reprezentacije, Danto sasvim nedvosmisleno zastupa realističko objašnjenje naše vizualne percepcije. U tom je smislu naša percepcija u svojoj osnovi, ukoliko izuzmemo moguće biološke poteškoće, funkcija našega urođenoga biološkoga mehanizma koji se aktivira podražajima percipiranih objekata. Funkcija vizualnoga mehanizma stoga ni na koji način nije uvjetovan pripadnošću određenoj kulturi, ne mijenja se povijesno niti ima vlastitu povijest izvan bioloških procesa zajedničkih svim pripadnicima ljudske vrste.³⁷⁴ Također, prirodna kompetencija prepoznavanja objekata predstavlja dovoljan uvjet prepoznavanja njihovih reprezentacija bez obzira na način prikazivanja u tim reprezentacijama. Stoga je bilo kakva promjena u promjenama prikazivačkih postupaka u reprezentacijama nepovezana s našim vizualnim mehanizmom, a u konačnici to podrazumijeva potpunu nepodložnost vizualnoga perceptivnoga mehanizma promjenama koje su se kroz povijest događale u umjetnosti ili, shvaćeno još šire, u društvenome i povijesnome kontekstu. Utoliko konstruktivističke tvrdnje o tome kako su navedene promjene rezultat kognitivnih procesa te kako je naša vizualnost rezultat kulturne i povijesne konstrukcije, prema Dantou, u potpunosti valja odbaciti. No, to ne znači da Danto potpuno odbacuje socijalne čimbenike u našem percipiranju umjetničkih djela. To je potrebno obrazložiti.

To da se temelj naše vizualne percepcije za Dantoa uspostavlja kao biološka i nepromjenjiva činjenica, a da prepoznavanje reprezentacija prirodnih objekata ovisi o sličnosti koju recipijenti tih reprezentacija između njih prepoznaju, ne vrijedi u slučaju kada više ne ustanovljavamo da neka reprezentacija stoji za konkretni objekt na temelju sličnosti:

»Na stupnju višem od optičkoga realiteta, nema sumnje da ljudi vide iste stvari različito u različitim kulturnim trenucima (...)<<³⁷⁵

Budući da Danto ne tvrdi da reprezentacije u umjetničkim djelima počivaju na sličnosti, već da svaki predmet može biti reprezentiran bilo kojim drugim predmetom te da je umjetničko djelo i simbolički sustav kako je ustvrdio Goodman, pomak od kulturno i povijesno neuvjetovane vizualnosti prema relativnosti vizije, postavlja se kao nužnost za Dantoovo objašnjenje. Naime, bez takve bi nadogradnje bilo nemoguće izgraditi definiciju umjetničkih djela kako je to učinio

³⁷⁴ Usporedi u Carroll, Noël, »Modernity and the Plasticity of Perception«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 59, No. 1 (Winter, 2001), str. 11-17.

³⁷⁵ Danto, A. C., »Seeing and Showing«, str. 1.

Danto; ne bi bilo moguće različito interpretirati značenja umjetničkih djela, a reprezentiranje bi se moglo shvatiti isključivo na temelju sličnosti. To bi istovremeno podrazumijevalo da različiti načini reprezentiranja ne bi bili mogući, a u konačnici se ne bi moglo tvrditi ni da umjetničko djelo ovisi o povijesnome razvoju i kontekstu u kojemu se pojavljuje. Stoga je, uz biološku osnovu koja ne uključuje relativnost i kulturnu uvjetovanost vizije, Danto uveo i razinu na kojoj je moguće razlikovati simbolička značenja viđenoga. U tumačenju takvih značenja stoga više ne vrijedi urođeni i spram okoline kauzalno određeni proces, već učenje pravila simboličkoga sustava.

Premda je Dantoov izvod o percepciji realističan te polazi od biologističkog objašnjenja prema kojemu je funkcioniranje osjetilnog organa neovisno o povijesti i kulturi, Danto smatra da se vizualna percepcija ipak naknadno može i simbolički kultivirati:

»Gotovo je sigurno istinito da na razini simbolizma možemo reći da je oko povezano s nečim što ima povijesnu dimenziju. (...) Ali ništa od toga nema nikakve veze s time kako oko funkcionira niti upućuje na to da je oko na bilo koji način povijesno.«³⁷⁶

Razina na koju se referira Danto odgovara drugom dijelu Fodorova slojevitoga objašnjenja percepcije. Drugim riječima, jedan vid percepcije ne uspostavlja se samo na biologističkoj osnovi. Radi se o logičkoj te konceptualnoj razini. Jednom primljene vizualne informacije recipijent može povezivati složenijim mentalnim procesima i, umjesto pukoga kognitivnog procesa prepoznavanja objekta na temelju sličnosti, interpretirati značenja osjetilno prikupljenih informacija. Konceptualna razina nije neovisna od okoline. Upravo je zato tumačenje značenja umjetničkih djela za Dantoa više od pukog prepoznavanja reprezentiranih objekata. Tako Danto ipak inzistira na vezi s povijesnom dimenzijom, odnosno prikazivačkim praksama koje su izložene povijesnim promjenama. Pa ukoliko prepoznavanje prirodnih objekata u okolini i u njihovim vizualnim reprezentacijama nije naučena, već urođena sposobnost, razumijevanje njihova značenja jest naučeno. Implikacija ovako postavljene pozicije po Dantoovu teoriju je sasvim jasna; premda umjetnički i neumjetnički predmeti koje međusobno ne možemo razlikovati po njihovim zamjedbenim svojstvima ili dvije materijalno identične slike nastale u različitim povijesnim razdobljima ili društvenim kontekstima nemaju jednaka značenja, to ne znači da su naše vizualne informacije bile različite i da se naše vizualne percepcije tih predmeta razlikuju. Stoga je funkcija konceptualne razine uspostaviti moguća značenja koja slike kao reprezentacije mogu imati mimo

³⁷⁶ Ibid., str. 2-3.

sličnosti s objektima koje reprezentiraju. Tumačenje je tih značenja kognitivna domena, a biologizam oka je samo mehanizam na osnovi kojega percipiramo osnovne vizualne informacije. Utoliko revolucija u produkciji umjetničkih djela u avangardi i neoavangardi nije označila drukčiji način funkcioniranja naših vizualnih mehanizama, već uspostavu drukčijih značenja na temelju jednakog funkcioniranja tog mehanizma. Ono što Brillo kutija prije i nakon pojave Andyja Warhola jest u fizičkom i vizualno perceptivnom smislu ostaje nepromijenjeno. Međutim, ono što se mijenja naša je kognitivna aktivnost koja nam dopušta da taj predmet tumačimo kao *Brillo kutiju*, odnosno kao umjetničko djelo koje govori o nečemu na specifičan način. Ona je, prema Dantoovoj teoriji, kao reprezentacija uspostavila veze s povijesnim i društvenim kontekstom te samu umjetnost postavila kao vlastitu temu. Stoga se promjene u vizualnim reprezentacijama, npr. uvođenje perspektive u renesansnom slikarstvu, prema Dantou, mogu tumačiti ne kao promjene u našim vizualnim percepcijama, već kao promjene tehnika prikazivanja koje imaju kulturnu ili političku pozadinu.³⁷⁷ Utoliko je npr. uvođenje perspektive u vizualne reprezentacije bio napredak u prikazivačkoj tehnici kojim se vizualne reprezentacije željelo približiti stvarnom, biološkom viđenju, a koje je u svojem daljnjem razvoju zastalo s razvojem modernih medija koji su takvo viđenje mogli gotovo u potpunosti rekonstruirati. Implikacija takvog objašnjenja je jasna; kulture ili umjetnici koji nisu koristili prikazivačke tehnike koje odgovaraju prirodnom, kauzalnom vizualnom percipiranju to nisu činili iz kulturnih razloga, a ne zato što je njihov način viđenja drukčiji.

U konačnici, Dantou je sve navedeno dovoljno da zaključi kako je naša vizualna percepcija izgrađena modularno, s biološkom i nepromjenjivom osnovom te višom razinom koja interpretira simbolička značenja na temelju prikupljenih vizualnih informacija. Zaključak je da vizualna percepcija nema svoju društvenu povijest, već samo skup bioloških ili evolucijskih promjena i prilagodbi koje su svakako neaktivne dovoljno dugo da ih uopće ne uzimamo u obzir pri razmatranju funkcioniranja vizualne percepcije i njezine uloge u identifikaciji i tumačenju umjetničkih djela.

³⁷⁷ Prema Dantou, odbijanje uvođenja perspektive tipične za Europsko renesansno slikarstvo u Kini je bila upravo tako motivirano, a ne npr. odbijanjem izmjena u funkcioniranju vizije. Usporedi u *ibid.*, str. 5.

3.2. Konstruktivistička kritika Dantoovog tumačenja vizualne percepcije

Videnje i vizualnost često se pojavljuju kao oprečni pojmovi koji trebaju uputiti na razliku između fizičkog procesa gledanja i socijalno ustanovljenu činjenicu onoga što uistinu vidimo. Ipak, u istraživanjima vizualnosti pojavila su se i drukčija tumačenja koja prije svega upozoravaju na njihovu neodvojivost. Tako se ta dva pojma pojavljuju kao spoj različitih načina gledanja i viđenoga koji uključuju biološke, psihološke i socijalne procese sa svojom poviješću i promjenama koje su se unutar nje odvile. Te se različite i isprepletene razine, međutim, često razdvajaju na pojednostavnjenu opreku prirode i kulture, dok je u istraživanjima vizualnosti prije riječ o tvrdnji da viđenje kao biološki shvaćen proces sadrži elemente socijalne konstruiranosti zahvaljujući svojoj povijesti i da vizualnost kao socijalna činjenica sadrži elemente biološkog i psihičkog procesa jer uključuje ljudsko tijelo i mentalna stanja.³⁷⁸ Ono što se pojavljuje kao prepreka takvom shvaćanju viđenja i vizualnosti je karakteristika skopičkih režima³⁷⁹ da reduciraju navedene razlike na jedan, esencijalno određen način.³⁸⁰ Takvo esencijalističko određenje podrazumijeva ustaljeno shvaćanje percepcije neovisno o kulturnim i povijesnim promjenama i u suprotnosti je s konstruktivističkim stavom prema kojemu se subjektivne interpretacije fenomena, a onda i umjetničkih djela, uvijek nalaze unutar tih promjena. U slučaju teorije Arthura Dantoa ta je redukcija shvaćena kao naturalizacija procesa viđenja, odnosno kao svođenje percepcije sa svojom poviješću te socijalnom i biološkom dimenzijom na isključivo biološku dimenziju koja može dobiti tek svoj nastavak u kulturnim i povijesnim procesima. Stoga ne čudi da je u ovakvom razvoju istraživanja vizualnosti Dantoova pozicija izložena kritikama konstruktivista kojima je neprihvatljivo strogo odjeljivanje percepcije od kulturnih i povijesnih procesa u umjetnosti. Tako

³⁷⁸ Usporedi u Foster, Hal, »Preface«, u: Foster, Hal, *Vision and Visuality*, Bay Press, Seattle, 1988, str. IX.

³⁷⁹ Skopički režim označava dominantni način tumačenja ili matricu percepcije. Čini se da je takva matrica, iako oduvijek prisutna, središnji problem modernoga doba. Za Martina Jaya problem percepcije obuhvaća npr. Rortyjevu teoriju percepcije kao odraza prirode, percepciju kao sredstvo nadzora kod Foucaulta ili simptom društva spektakla kako to objašnjava Debord, ali naglašava da pristup percepciji iz bilo koje od navedenih pozicija ne podrazumijeva unificirani koncept skopičkog režima koji bi u potpunosti odgovarao percepciji u modernome dobu. Štoviše, prema Jayu, paralelno supostoje različiti načini viđenja za koje je teško odrediti koji bi imao prednost u nekom vremenskom trenutku. Usporedi u Jay, Martin, »Scopic Regimes of Modernity«, u: Foster, Hal, *Vision and Visuality*, Bay Press, Seattle, 1988, str. 3-28, ovdje str. 3.

³⁸⁰ Usporedi u Mirzoeff, Nicholas, »On Visuality«, *Journal of Visual Culture*, Vol. 5, No. 1, 2006, str. 53-79, ovdje str. 55.

je percepcija, konstruktivistički shvaćena, biološki i kulturni proces s vlastitom poviješću unutar koje se oblikuju njezini različiti modeli. Najjednostavnije rečeno, nasuprot esencijalističkoj definiciji umjetnosti koja podrazumijeva unificirani, urođeni i objektivno važeći model percepcije, konstruktivizam ističe da takav model percepcije ne postoji, da je uvjetovan povijesno i kulturno te da se naši modeli percipiranja mijenjaju. Osnovni se konstruktivistički prigovor Dantoovoj poziciji uvodno može iznijeti na sljedeći način:

»Nasuprot struji kulturno orijentiranih stručnjaka neki stručnjaci u području estetike, poput Arthura Dantoa i Noela Carrolla, smatraju da postoji shvaćanje “viđenja” i vizualnog prepoznavanja koji ne ovisi o povijesnim i kulturnim praksama.«³⁸¹

Ovakav je stav spram esencijalistički određenih definicija poput Dantoove očekivan ukoliko se uzme u obzir pravac istraživanja vizualnoga koji naglašava logičku inkonzistentnost vizualne percepcije kao biološke činjenice i umjetnosti kao simboličke forme³⁸² i koji ujedno pokušava nadići tradicionalno shvaćeni vizualni model zapadne umjetnosti.³⁸³ Čini se stoga da je nužno potrebno analizirati konstruktivističke argumente upućene Dantou i odgovoriti mogu li se oni uvrstiti u njegovu definiciju umjetnosti i, ako da, na koji način.

Prigovor Dantoovoj teoriji upućuje se i iz hermeneutičke tradicije, a u središtu se argument protiv Dantoovog shvaćanja vizualne percepcije i njezine uloge u umjetnosti oslanja na tezu koju iznosi Marx Wartofsky.³⁸⁴ Wartofsky svoj argument gradi kao vezu vizualne reprezentacije i vizualne spoznaje, odnosno slikovne reprezentacije i uma oka.³⁸⁵ Upravo formulacija kojom se tvrdi da oko ima um potvrđuje konstruktivističku tezu prema kojoj se oko nalazi izvan biološkog determinizma te da vizualna percepcija ovisi o kulturnim promjenama, a onda i o promjenama u

³⁸¹ Lotz, Christian, »The Historicity of the Eye. A Phenomenological Defense of the Culturalist Conception of Perception«, *Phänomenologische Forschungen*, 2009, str. 79-94, ovdje str. 79.

³⁸² Usporedi u Foster, H., »Preface«, u: Foster, Hal, *Vision and Visuality*, str. X.

³⁸³ Foster i Jay napominju da se radi o kartezijanskom perspektivizmu koji je bio najpodudarniji s iskustvom gledanja kao prirodnim procesom te koji je potvrdu svoje vrijednosti dobio u znanstvenom razvoju kojemu je odgovarao upravo takav model. Usporedi u Jay, M., »Scopic Regimes of Modernity«, u: Foster, Hal, *Vision and Visuality*, str. 4-11.

³⁸⁴ Iako se ne želi tvrditi proizvoljan odabir argumenata protiv Dantoovog shvaćanja percepcije, valja napomenuti da se ta kritika ne može uputiti općenito iz hermeneutičke tradicije. Tako valja imati na umu da percepcija i umjetnost, iako shvaćene povijesno, za Hegela nisu bile shvaćene relativistički. Stoga se hermeneutička pozicija ipak treba usredotočiti na specifične autore koji upućuju upravo takav prigovor. Usporedi u Lotz, C., »The Historicity of the Eye. A Phenomenological Defense of the Culturalist Conception of Perception«, *Phänomenologische Forschungen*, str. 79.

³⁸⁵ Upravo zato Wartofsky u izgradnji argumenta govori o teoriji reprezentacije kao svojevrstnoj teoriji evolucije uma. Pritom se um shvaća kao kulturni proizvod, a njegova se evolucija povezuje s njemu izvanjskim evolucijama u načinima prikazivanja. Usporedi u Wartofsky, Marx, W., »The Paradox of Painting: Pictorial Representation and the Dimensionality of Visual Space«, *Social Research*, Vol. 51, No. 4, (Winter, 1984), str. 863-883, ovdje str. 863-864.

načinima vizualne reprezentacije. Stoga je središnja teza o vezi vizualne percepcije i vizualnih reprezentacija koju iznosi Wartofsky sažeta na sljedeći način:

»Cilj je mog argumenta pokazati da je u specifičnom slučaju, ono što znamo ili vizualno spoznajemo, u značajnoj mjeri funkcija toga kako slikovno prikazujemo vizualni svijet; i da se načini naše vizualne spoznaje mijenjaju s promjenama u načinu naših slikovnih reprezentacija.«³⁸⁶

Ovako ustanovljenu međuovisnost perceptivnih i reprezentacijskih promjena ipak valja i obrazložiti. Naime, postavlja se pitanje što dovodi do promjena u vizualnim reprezentacijama koje potom povratno utječu na promjene u našoj vizualnoj percepciji. Odgovor koji nudi Wartofsky nema unificirani koncept. Kao razlozi promjene u našim vizualnim reprezentacijama navode se promjene u našoj vizualnoj spoznaji, promjene u našoj vizualnoj imaginaciji, promjene u drugim vrstama reprezentacija poput znanstvenih, matematičkih ili književnih reprezentacija pa i, još šire, promjene u našim društvenim, tehnološkim i ekonomskim praksama.³⁸⁷ Problem s ovako postavljenim objašnjenjem je višestruk. Prije svega, uvažavajući činjenicu društvenosti umjetnosti, a to se odnosi na umjetnost kao i društveni fenomen koji je stoga teško odvojiv od društva, ni na koji način nije nedvojbeno pokazano ono što teza zahtijeva. Prvo, nije pokazano niti na koji način promjene u drugim vrstama reprezentacija ili društvenim praksama dovode do promjena u vizualnim reprezentacijama niti da je tome sigurno tako.³⁸⁸ Drugo, nije jasno ustanovljeno da uistinu postoje promjene u našoj vizualnoj percepciji i vizualnoj spoznaji, a naročito nije jasno da su te promjene povratno prouzročene nekim novim promjenama u vizualnim reprezentacijama. Treće, ni na koji način, čak ni pod pretpostavkom svih navedenih promjena u različitim reprezentacijskim sustavima, ne možemo zaključiti da one odudaraju od naših urođenih bioloških procesa i da nisu unaprijed određene kao granica ljudskih mogućnosti. Četvrti je prigovor iznesenoj tezi prigovor o narušenoj autonomiji umjetnosti unutar koje bi promjene u stilu i modelima reprezentiranja uvijek bile uvjetovane promjenama u reprezentiranju unutar neumjetničkih praksi.³⁸⁹ Posljednji je prigovor formalne prirode. Naime, ukoliko prihvatimo da je

³⁸⁶ Ibid., str. 864.

³⁸⁷ Vidi u ibid., str. 864.

³⁸⁸ Wartofsky opravdano tvrdi da u ovakvu analizu treba ugraditi i povijesnoumjetnički pristup promjenama u stilu umjetničkih djela kao potpuni prikaz svih navedenih promjena. Vidi u Wartofsky, Marx W., »Art History and Perception«, u: Fischer, J. (ur.), *Perceiving Artworks*, Temple University Press, Philadelphia, 1980.

³⁸⁹ Iako nije u središtu analize, zanimljivu raspravu o autonomiji umjetnosti i njezinoj socijalnoj ulozi vidi u Zuidervaart, Lambert, »The Social Significance of Autonomous Art: Adorno and Bürger«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 48, No. 1 (Winter, 1990), str. 61-77.

uzrok promjenama u vizualnim reprezentacijama promjena u našoj vizualnoj percepciji, a da onda ranije navedene promjene u vizualnim reprezentacijama povratno djeluju na promjene u našoj vizualnoj percepciji, suočeni smo s očigledno cirkularnim argumentom prema kojemu su promjene u našoj vizualnoj percepciji posredno izazvane tim istim promjenama. Navedenih je problema svjestan i Wartofsky pa se stoga ovo objašnjenje za sada ne čini dovoljnim i iziskuje daljnju analizu.³⁹⁰

U kratkom pregledu teorija spoznaje relevantnih za vizualnost,³⁹¹ Wartofsky ih dijeli na klasične racionalističke i empirističke te na teorije evolucijske epistemologije. Racionalističke se teorije vizualne percepcije gotovo u potpunosti odbacuju jer se vizualne informacije, kao i drugi osjetilno prikupljeni podatci, tumače kao nepouzdan bez našega uma te su stoga sekundarne u izgradnji pouzdanoga znanja. S druge strane, empirijski se pristupi vizualnosti temelje na informacijama koje objekt gledanja upućuje spoznajnome aparatu subjekta, a koje taj aparat dalje interpretira. Između subjekta i objekta tako se uspostavlja kauzalni odnos predmeta i subjekta urođenoga mehanizma koji je u slučaju bilo kakvog otklona od procesa prikupljanja dostupnih informacija naprosto van svoje funkcije ili na njega utječe neki drugi vanjski podražaj. Pritom je navedeni proces nemoguće provjeriti drugim osjetilima i njihovim slaganjem jer bi se jedno objašnjenje samo proširilo novim, ali se ne može objasniti izvan kauzalnoga procesa svakog pojedinog osjeta. Skeptički su argumenti o vizualnoj spoznaji, tvrdi Wartofsky, jednako za racionalističke i empirističke teorije, završili s istim objašnjenjem; opravdanjem u teologiji kao u slučaju kartezijanskog modela ili u opravdanju koje spoznaju tumači kao prirodnu naviku u slučaju Humeova skepticizma.

Kantovo je rješenje problema radikalno označilo kraj tako postavljenih shvaćanja tako što je osjetilne podatke učinio nužnima, čime je ukinuo njihovu sekundarnu važnost kako se pojavila u racionalističkim teorijama, ali unutar strukture znanja i percipiranja koja nam je prirođena, čime je izbjegnuta cirkularnost objašnjenja empirijskih teorija. Time je Kant ograničio našu spoznaju i percepciju, ali i uveo njihovu jasnu strukturu. Ono što evolucijska epistemologija dodaje tradicionalnim teorijama, jest biološka evolucija koja je prema principima prirodne selekcije

³⁹⁰ Analiza vizualnosti kao kulturnog produkta oslonit će se na Wartofsky, Marx W., »Sight, Symbol and Society: Toward a History of Visual Perception«, *Philosophic Exchange*, Vol. 12, No. 1, Article 4, 1981, str. 23-38.

³⁹¹ Kratku skicu teorija vidi u *ibid.*, str. 24-27.

mijenjala perceptivne mehanizme i prilagođavala ih okolini.³⁹² Međutim, objašnjenje funkcioniranja vizualnosti ostalo je objašnjenje o prirodno zadanoj ili urođenoj strukturi. Iz toga slijedi da tradicionalna i evolucijska epistemologija vizualnost tumače jednako, odnosno pomoću urođenih struktura, a vizualna je percepcija za svaku vrstu određena apriorno i esencijalistički te stoga i historijski nepromjenjivo. Zaključak koji proizlazi iz navedenih pristupa vizualnosti stoga je sljedeći:

»U oba su slučaja načini ljudske perceptivne i spoznajne aktivnosti zadani jednom zauvijek: oni su ahistorijski. Ono što je historijsko, naravno, jest promjenjiv sadržaj našega znanja te, također, pretpostavljeno, promjenjiv sadržaj naše percepcije. Ono što vidimo se mijenja; kako vidimo se ne mijenja na ovaj način.«³⁹³

Fiksiranje perceptivnog mehanizma u obje je teorije stoga kontradiktorno osnovnoj konstruktivističkoj tezi o kulturnoj i historijskoj promjeni vizualne percepcije, a zadanost njezinih struktura i, naročito, vizualne spoznaje bilo bi nužno zamijeniti povijesnim pristupom spoznaji i percepciji. Takav bi pristup odgovarao specifično ljudskim praksama koje kao svoj konstitutivni element pretpostavljaju socijalni kontekst i njime uvjetovane promjene u vizualnim reprezentacijama. U konačnici, konstruktivistička teza podrazumijeva da se, osim sadržaja, mijenja i sama struktura vizualne percepcije. Promjena te strukture je refleksivna jer se mijenja promjenom reprezentacijskih praksi koje povratno mijenjaju tu strukturu. Unutar povijesno i društveno promjenjivih praksi, nositelj promjena više nije urođena genetska struktura prilagodljiva okolini, već artefakti kao proizvodi ljudske aktivnosti. S obzirom na to da artefakti nastaju kao posljedica svjesne aktivnosti, svjesno stvorenim reprezentacijama oblikujemo vlastitu vizualnu percepciju koja odgovara stvorenim reprezentacijama. Na taj se način konstruktivistički objašnjava utjecaj društvenih prikazivačkih praksi na vizualnost.

Konstruktivističko tumačenje vizualnosti osnažuje se pomoću tri obilježja; (1) vizualne intencionalnosti kao subjektivne, (2) vizualne semantike kao interaktivne te (3) vizualnih scenarija kao objektivne ljudske kategorije.³⁹⁴ Vizualna se intencionalnost očituje kao nadogradnja biološke aktivnosti, naime osim svjesne i samosvjesne aktivnosti percipiranja, ljudski pogled može ujedno

³⁹² Za razliku od npr. teološkog opravdanja, Wartofsky tvrdi da je u evolucijskom objašnjenju prirodni mehanizam određen kontingentno apriorno. Prirodni je mehanizam, naime, mogao biti i drukčiji da su okolnosti izvanjskoga svijeta bile drukčije i da su zahtijevale drukčiju biološku prilagodbu. No to ne negira tvrdnju da tradicionalne i evolucijske teorije znanja i percepcije ne dijele istu esencijalističku i apriornu značajku. Usporedi u *ibid.*, str. 26.

³⁹³ *Ibid.*, str. 26.

³⁹⁴ Vidi u *ibid.*, str. 29-34.

i izražavati npr. tugu, afinitet, nezainteresiranost itd. No, izvjesno je da to ne mora biti specifičnost percepcije koja ima svoju povijesnu i društvenu dimenziju. Ono što se može tumačiti kao takvu intencionalnost percepcija je specifično ljudskih artefakata, poput objekata pod mikroskopskom lećom ili umjetničkih djela. S obzirom na posebno usmjerenu aktivnost percipiranja, vizualna se percepcija takvih objekata tumači kao povijesno i društveno kontekstualna te se ne može svesti na naučenu aktivnost koja u svome temelju sadrži nepromijenjenu i biološki zadanu strukturu. Ona je proizvodnja novog, specifično povijesnoga i društvenoga konteksta u koji se upisuju naše subjektivne intencije i koji mijenja urođenu strukturu. Vizualna se semantika objašnjava kao interakcija naše vizualnosti sa svim društvenim, tehnološkim, znanstvenim i umjetničkim promjenama koji joj stoje u pozadini. Ono što percipiramo, prepoznajemo ili odbacujemo iz naše vizualne percepcije povezano je s promjenama koje se odvijaju u vanjskome svijetu i posreduje se različitim društvenim skupinama odnosno kulturom. Kao što je esencijalno određenje jezika da ima osnovnu strukturu značenja i referencije koja ga čini jezikom, ali i konkretna značenja i referencije koji se društveno i povijesno mijenjaju, tako i vizualna percepcija sadrži osnovnu biološku strukturu s promjenama onoga što se prepoznaje ili isključuje iz našeg vizualnoga polja. Tako bi se u slučaju umjetnosti i dalje zadržala sposobnost percipiranja boja i linija kao urođenih sposobnosti neovisnih o kulturnim promjenama, ali bi se njihova konkretna značenja mijenjala te bi time utjecala na samu strukturu vizualne percepcije. Stoga je prema takvome tumačenju povijest umjetnosti zapravo povijest promjena društveno i povijesno uvjetovane vizualnosti koja potom mijenja i načine na koji vizualno reprezentira vanjski svijet. U konačnici, vizualni scenariji predstavljaju svojevrsnu objektivizaciju vizualnih artefakata utvrđujući pravila kojima se pristupa tim artefaktima. Ta pravila u potpunosti odgovaraju društvenim konvencijama pomoću kojih promatramo i vrednujemo artefakte kojima je izložena vizualna percepcija.³⁹⁵

Takve su konvencije npr. frontalno percipiranje slika, usvajanje funkcije okvira ili pristajanje na trodimenzionalno prikazivanje unutar dvodimenzionalnoga medija.³⁹⁶ Ovako oblikovan argument predstavlja temelj daljnjim kritikama Dantoove naturalističke pozicije. Štoviše, Dantoova se pozicija kritizira kao naivni realizam koji izdvaja subjekt iz procesa spoznaje i vizualne percepcije

³⁹⁵ U navedenom slučaju Wartofsky predlaže slabiju tvrdnju. Naime, ne tvrdi da vizualni artefakti određuju vlastitu interpretaciju, već da im pristupamo pod određenim pravilima. Usporedi u *ibid*, str. 38

³⁹⁶ Daljnju razradu problema vidi u Wartofsky, M. W., »Sight, Symbol and Society: Toward a History of Visual Perception«, str. 23-38.

te ga čini neovisnim od onoga što percipira.³⁹⁷ Potpuna odvojenost subjekta i objekta percepcije te nedostatak utjecaja prikazivačkih praksi na vizualnost neprihvatljiv je za zastupnike konstruktivizma. Stoga je Dantoovo naturalističko objašnjenje predmet kritike teoretičara koji su prihvatili konstruktivističko objašnjenje. Jedan od zastupnika konstruktivizma koji su prihvatili argumente protiv naturalizma kako ih je izložio Wartofsky je i Christian Lotz.

Dantoovo naturalističko objašnjenje za Lotza predstavlja povratak modelu tradicionalnih teorija percepcije i zapravo je utemeljen u već spomenutom tzv. *slojevitom perceptivnom modelu* koji razdvaja način na koji percipiramo od njegovog sadržaja. Osnovni je Lotzov prigovor Dantou utemeljen na Dantoovom razdvajanju osnovne, urođene i nepromjenjive strukture percepcije te njezine ekstenzije koju možemo smatrati kulturno uvjetovanom i promjenjivom.³⁹⁸ Lotz opravdano takvo objašnjenje vidi kao nastavak Fodorovog slojevitog modela u kojemu se ljudska sposobnost percipiranja, prepoznavanja struktura i njihovih značenja kao npr. u umjetnosti sastoji od dva dijela ili sloja.³⁹⁹ Ono što se, prema Lotzu, postiže vizualnom percepcijom objašnjenom modelom slojeva razdvajanje je sposobnosti oka i ruke, tj. sposobnosti percipiranja i načina prikazivanja. Te se sposobnosti tumače kao opreka bioloških i kulturnih sposobnosti. Stoga se Dantoova pozicija utemeljena na naturalističkom objašnjenju percepcije s kasnijom kulturnom nadogradnjom razumijevanja značenja simboličkih sustava označava kao dualistička i naivno realistička jer percepciju odvaja od samog fenomena koji se percipira.⁴⁰⁰ U suprotnosti spram Dantoove dualistički shvaćene vizualnosti, Lotzov je argument utemeljen u onome što iznosi Wartofsky i proširen fenomenologijskim⁴⁰¹ pristupom:

»Osnovni je argument mojih razmatranja sljedeći: razlika između "čiste" i "proširene" percepcije ili vizualne percepcije je neodrživa jer, kako fenomenologijska refleksija može pokazati, naš normalni način percipiranja je uvijek

³⁹⁷ Usporedi u Lotz, C., »The Historicity of the Eye. A Phenomenological Defense of the Culturalist Conception of Perception«, str. 80.

³⁹⁸ Prema Danto, A. C., »Seeing and Showing«, str. 1-9.

³⁹⁹ Cijeli izvod argumenta vidi u Lotz, C., »The Historicity of the Eye. A Phenomenological Defense of the Culturalist Conception of Perception«, str. 82.

⁴⁰⁰ Usporedi u *ibid.*, str. 83.

⁴⁰¹ Prije svega je riječ o Lotzovom pozivanju na Heideggerovo tumačenje da percepcija nije nadogradnja značenja na fizičku aktivnost ili materijalni predmet, već uvijek uključuje samo značenje u percepciju, a to podrazumijeva da je percepcija proces koji u obzir uvijek uzima svijet u kojemu se nalazimo i živimo. Takvo tumačenje ide u prilog tezi da je nemoguće dualistički pristupiti percepciji i odvojiti čisto biološki temelj i kasnije dodavanje značenja kako to tumači Danto. Vidi u *ibid.*, str. 87.

proširen. U konačnici postoji samo *jedan* način percipiranja, *fenomen*, kao pretpostavka bilo kakve apstrakcije Fodorovog ili Dantoovog tipa.«⁴⁰²

Kako implicira Lotzova teza, konstruktivistički prigovor Dantou u potpunosti okreće pozicije te se, polazeći od fenomena kao osnovnog elementa percepcije, naturalistička pozicija koja u nju uvodi dualizam biološke ili kulturno neovisne vizualnosti i vizualnosti unutar kulturno uvjetovanih simboličkih sustava pokazuje kao potpuno konstruirani model. Štoviše, budući da u korist naturalističkoga objašnjenja Danto zanemaruje osnovni objekt percipiranja, sam fenomen koji u sebi uključuje vlastita svojstva, ali i svojstva pridana promatranjem, njegova se idealna teorijska konstrukcija smatra i naivnim realizmom. Tako se u koracima Dantoovo objašnjenje neovisnosti vizualnosti odbija jer na pogrešan način zaključuje o postojanju nepromjenjive strukture:

»Ako nam je dozvoljeno govoriti o čistim aktima gledanja i vizualne percepcije, onako kako to čini Danto, onda moramo biti precizni i njihovoj prirodi: čisti akt gledanja (kao i drugi čisti akti osjetilnih načina doživljavanja) nikada ne mogu biti doživljeni kao takvi, budući da naše govorenje o njima pretpostavlja (1.) *apstrahiranje* od naših uobičajenih doživljaja, (2.) *idealizaciju* toga akta i (3.) transformaciju u esencijalnu strukturu.«⁴⁰³

Osim fenomenologijskoga argumenta prema kojemu objekt vizualne spoznaje nikada ne može biti odvojen od vizualne percepcije i svijeta u kojemu se nalazi, u konačnici se zaključuje da je Dantoovo objašnjenje važeće isključivo unutar pojednostavljene teorijske matrice te da mu ne možemo pripisati objektivno važenje kakvo se nada postići. Radikalnim obratom Dantoove pozicije, Lotz zaključuje kako je netočno ono što tvrdi Danto:

»Prema tome, Dantoova je tvrdnja da “interpretiramo ono što spoznajemo osjetilima“ netočna. Prije je obrnuto: Sposobni smo spoznati osjetilno jer na neki smisleni način i unaprijed razumijemo važnost i značenje.«⁴⁰⁴

Dantoovo naturalističko objašnjenje vizualne percepcije za konstruktiviste predstavlja nepotrební dualizam kojim se radikalno odvajaju urođene biološke i kulturne sposobnosti. Prema konstruktivističkim argumentima, naturalistički nije moguće objasniti ni funkcioniranje vizualne percepcije ni odnos vizualne percepcije i njenih objekata. Naime, Dantoovo se naturalističko objašnjenje oslanja na vizualnu percepciju kao prirodnu i urođenu sposobnost koja ni na koji način ne ovisi o društvenim i kulturnim obrascima. Dapače, ona je od njih jasno odvojena te stoga prikazivačke prakse oblikovane unutar nekog društva za Dantoa ne utječu na promjene vizualne

⁴⁰² Ibid., str. 83-84.

⁴⁰³ Ibid., str. 86.

⁴⁰⁴ Ibid., str. 86.

percepcije. To znači da, prema njegovom tumačenju, vizualna percepcija nema vlastitu povijest, da nije kulturno i povijesno uvjetovana te da stoga vrijedi objektivno. Iako se umjetnička djela prema Dantoovoj teoriji tumače kontekstualno, sama umjetnička djela ni na koji način ne utječu na vizualnu percepciju. Kao ni ostali artefakti, umjetnička su djela za Dantoa izložena našoj percepciji, a tek potom interpretiranju. Same se interpretacije mijenjaju povijesno i kulturno, ali njihovo je percipiranje nepromjenjivo i društveno neovisno. Međutim, za konstruktiviste naturalistička pozicija koju zastupa Danto predstavlja neodrživu poziciju. Na temelju argumenata kako ih je izložio Wartofsky, povijesno promjenjive kultura i društvena praksa perpetuirano proizvode uvjete koji utječu na vizualnu percepciju i mijenjaju je. Ti novi uvjeti uključuju nove reprezentacijske i prikazivačke prakse, tehnološki napredak i društvene konvencije kojima pristupamo vizualnim objektima uključujući i umjetnička djela. Nastavljajući konstruktivistički prigovor, Lotz Dantoovo tumačenje vizualnosti kritizira tvrdeći da interpretirana značenja vizualno percipiranih predmeta nisu dostupna Dantoovim dualističkim tumačenjem. Do tih je značenja za Lotza moguće doći samo zajedništvom sadržaja i oblika percipiranih predmeta, a ono je uvijek karakteristično za pojedinca koji se nalazi u za njega sasvim specifičnom kulturnom i povijesnom trenutku te društvu i kulturi. Zaključno, kako tumači Lotz, sposobni smo vizualno percipirati polazeći od fenomena uklopljenoga u svijet i kojemu već unaprijed razumijemo značenje, a Dantoov pokušaj izgradnje neovisne temeljne strukture vizualne percepcije koristan je isključivo u teorijskome smislu u kojemu se, na idealiziran i naivan način, želi govoriti o jedinstvenoj i objektivno važećoj strukturi. Stoga je u ovakvom tumačenju upravo Dantoovo objašnjenje teorijski konstrukt koji ne vrijedi objektivno i treba biti odbačeno, a kulturno i povijesno uvjetovana vizualna percepcija prema kojoj su percepcija i značenje percipiranoga uvijek u jedinstvu predstavlja ispravan model vizualnoga doživljavanja.

3.3. Dantoova teorija umjetnosti u kontekstu naturalističkoga i konstruktivističkoga objašnjenja

U svojem shvaćanju vizualne percepcije Danto je postavio dvodijelno objašnjenje. Ono se sastoji od osnovne i proširene razine vizualne percepcije ukoliko su u pitanju umjetnička djela. Naturalističko objašnjenje koje se oslanja na shvaćanje vizualne percepcije kao prirodnoga i urođenoga mehanizma prepoznavanja prirodnih objekata preuzima se i u objašnjenju

prepoznavanja reprezentacija objekata iz okoline pa cijeli model možemo tumačiti kauzalno. Naime, urođene sposobnosti prepoznavanja objekata omogućuju nam da ih prepoznamo i u njihovim reprezentacijama. Dapače, različiti aspekti pomoću kojih otkrivamo sličnosti između nekog objekta i njegove reprezentacije, omogućuju nam da takvo prepoznavanje provedemo čak i onda kada reprezentacije objekata odudaraju od samih objekata. Drukčije rečeno, na temelju sličnosti možemo prepoznati sadržaje reprezentacija, a budući da je ustanovljeno da su umjetnička djela uvijek o nečemu, tj. da reprezentiraju, prepoznavanjem bismo trebali moći utvrditi o čemu su te reprezentacije. Ovdje dolazimo do prvoga problema za Dantoovo objašnjenje budući da Danto sam tvrdi da sličnost nije uvjet reprezentiranja. Naime, budući da bilo što može stajati za bilo što drugo, kauzalnim objašnjenjem ne možemo doći do značenja reprezentacije, već samo do onoga što se reprezentacijom prikazuje. Dalje, taj se problem dodatno zaoštrava uzmemo li u obzir npr. apstraktnu umjetnost koja ne prikazuje objekte prirodnoga svijeta. Stoga se opravdano postavlja pitanje što se tako objašnjenom vizualnom percepcijom uistinu percipira. Odgovor na tako postavljeno pitanje svakako bi bio da u apstraktnoj umjetnosti možemo percipirati ono što je prema tako postavljenoj poziciji dostupno, naime boje, linije, površine i njihove odnose. Međutim, sasvim je izvjesno kako boje, linije ili površine same po sebi nisu značenja apstraktnih umjetničkih djela. Ukoliko bismo tvrdili suprotno, našli bismo se ponovo na, za Dantoa, već odbačenoj poziciji formalizma koji upravo u perceptualnim svojstvima pronalazi dovoljne razloge za definiranje umjetničkih djela:

»Formalističko oslanjanje samo na perceptivne sposobnosti može se pripisati odugovlačenju tradicije unificirane estetike naslijeđene iz 18. stoljeća. Ta tradicija (...) drži da cijenjenje umjetnosti i cijenjenje prirode imaju iste zahtjeve. Stoga su estetske kvalitete (...) iscrpljene kvalitetama koje ta umjetnička djela dijele s planinskim vrhovima i komadima naplavina. Takve su kvalitete perceptualne. (...) Uživanje u umjetnosti, stoga, pripada onim užiticima pristupačnima bilo kome s minimalnom perceptualnom opremom.«⁴⁰⁵

Ako je postojao povijesni period u kojemu se formalizam mogao održati kao objašnjenje umjetničkih djela, onda prema Dantou to svakako nije više moglo biti moguće s pojavom avangardnih i neoavangardnih umjetničkih djela koja su mogućnost takvoga tumačenja urušila. Stoga Danto odgovor na prethodno postavljeno pitanje formulira drukčije:

⁴⁰⁵ Devereaux, Mary, »More Than “Meets the Eye“«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 43, No. 2 (Winter, 1984), str. 159-169, ovdje str. 159-160.

»Svako umjetničko djelo pokazuje ono što denotira, ali na neimitacijskoj slici onome što je prikazano nedostaje original te tako ne stoji u kauzalnoj vezi s originalom.«⁴⁰⁶

Pa ukoliko je svako vizualno umjetničko djelo o nečemu i ne oslanja se naprosto na formalna svojstva dostupna našim osjetilima, već na značenja, a istovremeno reprezentira nešto bez originala koji bismo prirodno urođenim mehanizmom prepoznavali, onda umjetničko djelo denotira i prikazuje nešto nedostižno našim vizualnim osjetilima. Dantoov je odgovor sadržan u analizi prethodnoga poglavlja i tezi o povijesnome razvoju umjetnosti koja je ušla u razdoblje vlastitoga propitivanja i problematiziranja. No, to ukazuje na još jednu dalekosežnu posljedicu takvoga objašnjenja. Naime, naša osjetila, naš vizualni perceptivni sustav nije dovoljan za tumačenje umjetničkih djela, a značenja umjetničkih djela uvijek stoje na distanci spram vlastitoga sadržaja.⁴⁰⁷ Utoliko možemo reći da je sadržaj – boje, linije ili plohe umjetničkih djela – uvijek dostupan našoj vizualnoj percepciji. On je određen kauzalno i možemo ga prepoznati jer posjedujemo urođenu sposobnost prepoznavanja onoga čemu smo bili izloženi na temelju njihove sličnosti bez potrebe učenja sustava prikazivanja. Ono što, međutim, izmiče našem perceptivnom mehanizmu jest značenje umjetničkoga djela, jer ono što je prikazano i što se prikazom denotira nije dostupno onome što Danto naziva čistom vizualnom spoznajom.⁴⁰⁸ Pa ako, prema Dantoovom objašnjenju, umjetnička djela u svojem posljednjemu razvojnom stadiju prikazuju različite neumjetničke predmete svakodnevice, njihovo je značenje sama umjetnička tradicija, razvoj u određenome povijesnome trenutku te odnos spram društvenoga i kulturnoga konteksta. Takvo se objašnjenje može i dodatno proširiti; budući da sadržaj i medij sada mogu biti identični, umjetnička djela postaju utjelovljena, a to podrazumijeva materijalno utemeljena, značenja samih sebe. Utoliko je npr. bijelo platno naprosto bijelo platno, ali je njegovo značenje sam koncept umjetničkoga djela.⁴⁰⁹

Istaknuto je da naša vizualna percepcija na ovako objašnjen način ne može pristupiti tumačenju umjetničkih djela i njihovim značenjima. Krajnji oblik razvoja umjetnosti, naime problematiziranje vlastitoga koncepta zasigurno ostaje potpuno izvan dosega našega mehanizma prepoznavanja. Upravo bi stoga ahistorijska teorija umjetnosti koja bi se oslanjala isključivo na

⁴⁰⁶ Tormey, Alan, »Transfiguring the Commonplace«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 33, No. 2 (Winter, 1974), str. 213-215, ovdje str. 214.

⁴⁰⁷ Usporedi u *ibid.*, str. 214.

⁴⁰⁸ Usporedi u *ibid.*, str. 214.

⁴⁰⁹ Usporedi u *ibid.*, str. 215.

naturalističko objašnjenje prirodnosti pogleda za Dantoa bila logički inkonzistentna. Pristup umjetničkome djelu na konceptualnoj razini od recipijenta traži ne samo sposobnost primanja osnovnih vizualnih informacija koje bi odgovarale formalističkom tumačenju, već i mogućnost tumačenja značenja. No, to podrazumijeva i nove poteškoće po Dantoovu poziciju:

»Ako je Dantoova analiza logike umjetničke procjene ispravna, ideal estetske reakcije utemeljene isključivo na “samom umjetničkom djelu“ ne može biti implementiran. *Preobražaj svakidašnjeg* tvrdi da ne možemo utvrditi koja svojstva pripadaju “samoj stvari“, a koja ne, ukoliko prije ne znamo o čemu je umjetničko djelo. Stoga procjena, čak i “djela po sebi“ može zahtijevati više od “pukoga gledanja“.«⁴¹⁰

Ukoliko sam vizualni mehanizam nije dovoljan, nužno je u objašnjenje uvesti još jedan element. Danto taj element vidi u tradicionalnome estetičkom razlikovanju pukih osjetilnih informacija i razumskog poimanja osjetilnih informacija, tj. u već opisanome obliku proširene vizualnosti koja, uz osjetilne informacije, podrazumijeva višu, konceptualnu i logičku razinu. Na toj razini, tvrdi Danto, moguće je interpretirati umjetnička djela. Te su interpretacije identifikacijske, a onda dalje značenjske. Identifikacijske su interpretacije one koje utvrđuju da nešto jest umjetničko djelo te da sve daljnje interpretacije o svim mogućim značenjima ovise o tome da znamo da interpretiramo upravo umjetničko djelo. Semantičko značenje, tj. činjenica da umjetničko djelo o nečemu jest, stoga u Dantoovoj teoriji pripada samoj strukturi umjetničkoga djela i logički je pretpostavljeno svim daljnjim mogućim pragmatičkim svojstvima. To se značenje otkriva interpretacijama koje mogu biti površinske i dubinske.⁴¹¹ Površinske su interpretacije recipijenata uvjetovane povijesno i kontekstualno. Naime njihova točnost ovisi o poznavanju umjetnikove intencije s obzirom na one umjetničke mogućnosti koje su u nekom povijesnome trenutku i kontekstu uopće moguće. Dubinske interpretacije recipijentima omogućavaju identifikaciju umjetničkoga djela i tumačenje njegova značenja mimo konteksta u kojemu se umjetničko djelo nalazi. Stoga takve interpretacije mogu u sebi uključivati znanja i vjerovanja recipijenata koji u samo djelo nisu uključeni intencijom njegova autora. Mogućnosti takvih interpretacija su stoga beskonačne, njihovo odgovaranje značenjima umjetničkoga djela kako je namjeravao autor nekoga djela nije provjerljivo, a jedini

⁴¹⁰ Devereaux, Mary, »More Than “Meets the Eye“«, str. 168.

⁴¹¹ Usporedi u Brand, Peg i Brand, Myles, »Surface and Deep Interpretation«, u: Rollins, Mark (ur.), *Danto and His Critics. Second Edition*, Blackwell Publishing, Oxford, 2012, str. 69-83.

način bilo kakvog ograničavanja dubinskih interpretacija je njihova konzistentnost s površinskim interpretacijama.

Odatle slijede dvije važne stvari u kontekstu Dantoove teorije. Prvo, ukoliko se radi o mogućnosti da vizualna umjetnička djela budu nositelji nekih moralnih, političkih ili ideoloških značenja, Dantoova teorija i modularno tumačenje vizualnosti takvu mogućnost ne negiraju. Međutim, te se mogućnosti logički ne mogu naći u središtu njegovih razmatranja jer su konkretna značenja sekundarna u odnosu na strukturalno svojstvo umjetničkih djela da naprosto jesu o nečemu, tj. da imaju neko značenje. Stoga su sva konkretna značenja koja umjetnička djela mogu imati kontingentna i ne mogu biti dijelom određenja umjetničkih djela. Ta se konkretna značenja unutar Dantoove teorije mogu smatrati tek pragmatičkim svojstvima koja niti isključivo pripadaju umjetničkim djelima niti su za umjetnička djela nužna. Drugo, umjetnička se djela ne mogu identificirati ni tumačiti samo uz pomoć osjetilnoga aparata te stoga zahtijevaju neki oblik društvenoga utemeljenja. Međutim, ukoliko se radi o općenitijoj tvrdnji da su umjetnička djela kao dio naše vizualnosti rezultat, a ujedno i izvor društvene konstruiranosti vizualnoga, potrebna je daljnja analiza.

Ono što je navedenim interpretacijama zajedničko, njihovo je oslanjanje na kontekst u kojemu je umjetničko djelo stvoreno. Na razini vizualne percepcije to potvrđuje nedostatnost osjetilima dostupnih podataka te uključivanje kognitivne razine u proces tumačenja umjetničkih djela. Naša su znanja i vjerovanja, koja ovise o povijesnome i kulturnome kontekstu, uključena u interpretacije umjetničkih djela te se stoga samo osjetilna zamjedba umjetničkih djela nadopunjuje kognitivnim elementom. Međutim, utjecaj umjetničkih djela na društveno konstruiranu vizualnost Danto odbacuje pozivajući se na tezu o modularnosti vizije. Prema toj se tezi prikazivačke umjetničke prakse mijenjaju prema našim vizualnim sposobnostima, ali one ne utječu povratno na strukturu naše vizualnosti. Drugim riječima, naša je vizualnost prirodno zadana i na nju je nemoguće utjecati društvenim pa ni umjetničkim promjenama. Ukoliko se radi o umjetničkim i neumjetničkim vizualnim parnjacima, kako ih tumači Danto, koji predstavljaju polaznu točku njegove teorije umjetnosti, konstruktivističko objašnjenje vizualnosti podrazumijevalo bi da su takva umjetnička djela rezultat društvenih promjena koje su utjecale na mogućnost njihovoga kreiranja. Time bi se objašnjenje graničnih slučajeva umjetničkih djela kakve predstavljaju umjetnička djela avangarde i neoavangarde potpuno premjestilo iz područja estetike u područje sociologije. Upravo je zato

Dantoova kritika konstruktivizma kako ga izlaže Wartofsky⁴¹² utemeljena u modularnosti vizualne percepcije. Naime, modularno objašnjena vizualna percepcija podrazumijeva da je odnos kognitivnog i vizualnog zahvaćanja umjetničkih djela isključivo jednosmjernan.⁴¹³ Naša vizualna percepcija može dovesti do promjena u kognitivnome razumijevanju, tj. ono čemu smo vizualno izloženi može od nas zahtijevati različite interpretacije, ali promjene u našem kognitivnom razumijevanju ne mijenjaju zadanu i urođenu vizualnu percepciju. Stoga se sve tvrdnje o povijesnosti i društvenoj uvjetovanosti vizualne percepcije trebaju odbaciti. Danto odbacuje i fenomenologijski pristup kojim Lotz proširuje polazni konstruktivistički argument. Prema Dantoovom tumačenju, ono što vidimo čistom percepcijom ili na način na koji to predlaže Lotz, naime u jedinstvu osjetilnih informacija i značenja vizualno percipiranoga, nije dovoljno da bismo mogli razlikovati zamjedbenu identične umjetničke i neumjetničke predmete.⁴¹⁴ Ono što razlikuje takve predmete ni na koji način nije dostupno percepciji, već je isključivo pitanje teorije. Dapače, za Dantoovu je teoriju, prema kojoj se umjetnost nalazi u povijesnome razvoju i čiju esenciju ne čini razlikovanje od neumjetničkih predmeta, izvjesno da ne treba nikakvu zamjebenu razliku. Na temelju tih argumenata Danto odbacuje konstruktivistički argument u definiranju umjetnosti kako ga izlaže Wartofsky te njegov dodatak u Lotzovom pozivanju na perceptualno jedinstvo osjetilnih podataka i značenja percipiranih objekata.

Iako odvojene, dvije razine modularno objašnjene vizualne percepcije u Dantoovoj teoriji ipak imaju i zajedničku točku. Ta je točka navedena interpretacija umjetničkih djela. Naime, upravo je prema Dantou nemoguće podvrgnuti interpretaciji nešto što nije percipirano. Umjetnička djela predstavljaju materijalnu osnovu na temelju kojih naša osjetila uopće mogu primati bilo kakve podatke. Stoga je postojanje tih podataka temelj bilo kakve kognitivne aktivnosti u smislu površinske ili dubinske interpretacije:

⁴¹² Prema Carrollu, Danto je zapravo napao slabiji argument negoli je onaj koji Wartofsky iznosi. Tvrdi kako je Wartofsky iznio tezu o našem učenju kroz prikazivačke prakse, što je neosporno, a ne pokušaj da se cijela vizualnost pokaže kao društveni konstrukt. No, prema onome kako Wartofsky iznosi argument, čini se da je Danto ipak u pravu kada krtizira jaču inačicu argumenta. Usporedi u Carroll, N., »Modernity and the Plasticity of Perception«, str. 11-17.

⁴¹³ Usporedi u Davis, Whitney, »When Pictures Are Present: Arthur Danto and the Historicity of the Eye«, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 59, No. 1 (Winter, 2001), str. 29-38, ovdje str. 30.

⁴¹⁴ Usporedi u Danto, Arthur C., »Description and the Phenomenology of Perception«, u: Bryson, Norman, Holly, Michael Ann i Moxey, Keith (ur.), *Visual Theory: Painting and Interpretation*, Polity, Cambridge, 1989, str. 201-216, ovdje str 211. i Davis, Whitney, »When Pictures Are Present: Arthur Danto and the Historicity of the Eye«, str. 30-31.

»Na neki način, znamo da mora postojati razmjena sistema primanja informacija i središnjih kognitivnih procesa u smislu da interpretiramo što primamo osjetilima, relativno u odnosu na sustav vjerovanja.«⁴¹⁵

Na temelju ovako prikazanoga odnosa naših osjetilnih podataka i njihove interpretacije potrebno je razmotriti daljnje implikacije:

»To navodi na tumačenje da su povijest i interpretacija, iako različite od percepcije, s njom povezane – one na njoj “superveniraju“. I dok značenja uglavnom ovise o interpretaciji, čini se da ipak ne ovise isključivo o njoj. Jer ako značenja nemaju u potpunosti veze s onim što vidimo, moraju s time imati barem neke veze.«⁴¹⁶

Naše tumačenje vizualnih umjetničkih djela ovisi i o našim vizualnim perceptivnim sposobnostima. Stoga se, ukoliko naša percepcija ovisi o prepoznavanju na temelju sličnosti, postavlja pitanje zašto na temelju sličnosti nije moguće interpretirati prava značenja umjetničkih djela. Danto tvrdi da je sličnost konstitutivna isključivo u prepoznavanju, ali ne i tumačenju značenja onoga što se reprezentira. Istovremeno, za njega prepoznavanje nije naučeno, već stečeno, dok se umjetničke reprezentacije mogu poistovjetiti s učenjem i kompetencijom kao što se to odvija unutar simboličkih sustava u kojima, proizvoljno, bilo što može stajati za bilo što drugo.⁴¹⁷ S obzirom da sličnost nije uvjet reprezentiranja, ona nam ne mora ništa reći o značenju umjetničkih djela. Pa ako se modularno tumačenje vizualnosti zadrži kao objašnjenje recepcije umjetničkih djela kako bi se umjesto društvenih konvencija izgradila teorija umjetnosti koja na neki način podrazumijeva faktore poput konteksta, kulture i povijesnosti, objašnjenje na temelju sličnosti se očito ne može zadržati jer nije ni nužno ni dovoljno za tumačenje značenja umjetničkih djela koja ne ovise o sličnosti. Sličan problem u Dantoovoj teoriji i potrebu za napuštanjem sličnosti u korist teze o modularnosti kao obrani od konstruktivizma vidi i Mark Rollins:

»To upućuje na to da je modularnost osnovne perceptivne kompetencije važna za Dantoov argument protiv onoga što tvrde Wartofsky i Goodman, a ne sličnost. (...) Štoviše, (...) nije jasno da je “sličnost“ ono što je najvažnije u percepciji slika, nasuprot sličnosti na razini svjesnoga doživljavanja.«⁴¹⁸

⁴¹⁵ Danto, A. C., »Seeing and Showing«, str. 8.

⁴¹⁶ Rollins, M., »The Invisible Content of Visual Art«, u: Rollins, Mark (ur.), *Danto and His Critics. Second Edition*, str. 47.

⁴¹⁷ Prema Dantou, s obzirom na prirodni kapacitet prepoznavanja objekata u stanju smo ih naprosto prepoznati, dok se naša jezična kompetencija o izrazima tih objekata mora naučiti. Usporedi u Danto, A. C., »Seeing and Showing«, str. 2.

⁴¹⁸ Rollins, M., »The Invisible Content of Visual Art«, str. 22.

Prema ovome je tumačenju Dantoova shvaćanja vizualnosti pozivanje na sličnost nužan, ali nepoželjan rezultat Dantoovog prihvaćanja teze o modularnosti vizualne percepcije umjetničkih djela. Teza o modularnosti, pak, shvaćena je kao Dantoova obrana od konstruktivizma i utjecaja prikazivačkih tehnika na naturalistički shvaćenu vizualnost prema argumentu koji iznosi Wartofsky te kao obrana od konvencionalizma koji zastupa Goodman. I dok je protiv konstruktivizma Danto kao izravno pobijanje ponudio tezu o ujednačenoj vizualnoj percepciji kod različitih bioloških organizama poput nekih vrsta životinja koji jednako mogu prepoznavati reprezentirane objekte,⁴¹⁹ ali im nedostaje konceptualna razina na kojoj bi tumačili simbolička značenja i interpretirali umjetnička djela, argument protiv Goodmanovog konvencionalizma utemeljen je na Dantoovom shvaćanju da naša znanja i različita iskustva ne mogu s konceptualne razine prodrijeti na osnovnu razinu vizualne percepcije:

»Konvencionalistička su razmatranja pogrešna, iz Dantoove perspektive, u dijelu što je percepcija slika, na svojoj osnovnoj razini, nepropusna učincima prikupljenoga znanja i razlikama u doživljajima. Ali teorije sličnosti su također pogrešne zato što perceptualna psihologija ne objašnjava kako slike imaju sadržaj. Ako postoji psihologijska osnova za transmisiju kulturnih vrijednosti, ciljeva ili vjerovanja, sklop mehanizama preko kojih kulturne snage djeluju na individualnoj razini, nju treba pronaći na procesima višega reda, kognitivnim procesima.«⁴²⁰

Ukoliko je u objašnjenje uveo sličnost i tezu o modularnosti kako bi svoju teoriju obranio od konstruktivističkih i konvencionalističkih pozicija, čini se da je Danto otvorio novi problem i postao kontradiktoran samome sebi. Naime, Danto je već odbačeno tumačenje o sličnosti koja se pokazala sasvim slučajnim svojstvom u definiranju umjetničkoga djela vratio na najnižu razinu vizualne percepcije, ne bi li time opovrgnuo mogućnost da naša znanja i vjerovanja utječu na prirodno funkcioniranje percepcije. Pa iako je moguće da se naša osnovna vizualna percepcija uistinu odvija na konstruktivistički način,⁴²¹ pa čak i da tako prepoznamo reprezentirane objekte kada je to na temelju sličnosti moguće, čini se da to ništa ne govori o činjenici da značenja umjetničkih djela uvijek interpretiramo.

⁴¹⁹ Usporedi u Danto, Arthur, C., »Animals as Art Historians«, u: Danto, Arthur, C. (ur.), *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, str. 15-31.

⁴²⁰ Rollins, M., »The Invisible Content of Visual Art«, u: Rollins, Mark (ur.), *Danto and His Critics. Second Edition*, str. 48.

⁴²¹ Usporedi u ibid., str. 44.

Ukoliko zadržimo tezu o modularnosti kako bismo zadržali i Dantoove slučajeve zamjedbeno identičnih neumjetničkih i umjetničkih predmeta,⁴²² tezu o sličnosti moramo odbaciti kao proturječnu u različitim dijelovima Dantoove teorije. Dapače, upravo se modularnost pokazuje kao ono što u Dantoovoj teoriji treba opstati. Materijalnost vizualnoga umjetničkoga djela predstavlja perceptivnu podlogu na kojoj je moguće dalje graditi interpretacije. Stoga je osnovnu vizualnu percepciju, čak i ukoliko uistinu funkcionira na temelju sličnosti, moguće protumačiti kao materijalnu strukturu na kojoj superveniraju interpretativni procesi koji nakon prepoznavanja objekta više ni na koji način ne moraju uključivati sličnost.⁴²³

Rollins zastupa tezu da su promjene u tehnikama prikazivanja proizvele promjene u ljudskome umu koji nije odvojen od oka kao njegove ekstenzije. Promjene u načinima prikazivanja za njega mogu predstavljati nesvjesne i automatizirane strategije daljnjeg prikazivanja i gledanja te se stoga vizualne promjene tumače kao promjene strategije vizualnosti. Naime, kako tvrdi Rollins, ljudski um može tehnike korištene u prikazivanju objekata nesvjesno koristiti ne bi li prepoznao objekte svoje okoline. Drukčije rečeno, um može internalizirati prikazivačke tehnike kojima je izložen u percepciji i te iste percepcije prepoznavati kao dio prirodnoga procesa percipiranja. U konačnici, jednom internalizirane, te iste tehnike percipiranja mogu ponovo postati tehnike prikazivanja. Stoga zaključuje kako izloženost različitim tehnikama prikazivanja može različito usmjeravati informacije kojima barata naš um na temelju onoga što je kao njegov vanjski dio prikupilo oko te time mijenjati i ubrzavati neurološke procese.⁴²⁴ Međutim, nemamo razloga pretpostaviti da neke od tih tehnika ne možemo koristiti i svjesno. Dapače, svjesno ili nesvjesno utemeljene, Rollins ih naziva vizualnim navikama koje ne ovise o biološkom utemeljenju vizualne percepcije te koje mogu varirati kulturno i povijesno.⁴²⁵ Jednostavno rečeno, vizualne navike predstavljaju strategije ubrzavanja prepoznavanja i tumačenja, a utemeljene su u izloženosti određenim tehnikama prikazivanja koje potom možemo internalizirati i prevesti u vlastite sustave značenja. Dobar bi primjer takvih sustava bila igra pantomime ili pogađanja pojmova uz pomoć jednostavnih slika u igri naziva *Pictionary*. Posebna je potvrda toga što igrači uopće ne moraju baratati visokim

⁴²² Usporedi u Rollins, M., »The Invisible Content of Visual Art«, u: Rollins, Mark (ur.), *Danto and His Critics. Second Edition*, str. 48. i Davis, Whitney, »When Pictures Are Present: Arthur Danto and the Historicity of the Eye«, str. 30-31.

⁴²³ Usporedi u Rollins, M., »The Invisible Content of Visual Art«, str. 22.

⁴²⁴ Usporedi u *ibid.*, str. 25.

⁴²⁵ Usporedi u *ibid.*, str. 25.

stupnjem prikazivačke tehnike jer se od njih ne zahtijeva ništa više od najosnovnijih crta koje na neki način prikazuju osnovne karakteristike pojma koji treba pogoditi. Nije teško ustanoviti bliskost ovoga sustava s konvencijama Goodmanovog tipa. Recipijenti se nalaze u simboličkom sustavu značenja pri čemu se prikaz referira na objekt izvanjskoga svijeta bilo denotacijom bilo oprimjeravanjem. Igrač koji bi nacrtao psa, mogao bi denotirati upravo biće koje odgovara svim karakteristikama psa. Također, nacrtavši psa mogao bi oprimjeriti nešto što ima neku od karakteristika psa pa bi tako pas stajao kao primjer cijele klase predmeta koji imaju neko svojstvo koje je moguće istaknuti nacrtavši psa (npr. četveronožnost, životinja itd.). Ovakva bi značenja bila univerzalna. Međutim, nacrtavši psa, igrač bi također time mogao predstaviti najboljeg čovjekovog prijatelja, čuvara kuće ili neku treću predstavu koja je po značenju kulturno i povijesno uvjetovana. To potvrđuje da se unutar vizualnih percepcija, a naročito u području umjetnosti, možemo nalaziti i u području simboličkih značenja za koje bi vrijedio konvencionalizam. Pretpostavka konvencionalizma, naime da je značenje prikazanoga već utemeljeno u određenom stupnju znanja o tome što je prikazano, ne mora biti u proturječju s Dantoovom tezom o modularnosti. Naime, sličnost u prepoznavanju na osnovnoj razini percepcije ne mora se izgubiti, iako je pokazano da ne mora nužno ni postojati, a identifikacijske i značenjske interpretacije umjetničkih djela koje se, za Dantoa, ispravno mogu provesti, uz pretpostavku poznavanja teorije, nisu proturječne znanju o reprezentaciji predstavljenoj konvenciji. One mogu biti u potpunosti komplementarne:

»Dokazi ukazuju da vizualni sustav uključuje više podsustava, a ovi mogu biti kombinirani na različite načine da bi obavili zadatak koji je pred njima. Stoga, čak i ako je sustav informacijski oklopljen s obzirom na svoju internu operaciju, još uvijek može biti upregnut s ostalim podsustavima da bi proizveo različitu perceptualnu strategiju. U tom slučaju, konkretan zadatak može biti postignut na različite načine, ovisno o angažiranim podsustavima.«⁴²⁶

Nazovemo li stoga u našem percipiranju umjetničkih djela nešto navikom gledanja, vizualnom strategijom, interpretacijom ili konvencijom, možemo govoriti o različitim podsustavima koji u našem vizualnom doživljaju funkcioniraju različito i usmjereni su na različite zadatke, ali to ne znači da su sami po sebi međusobno isključivi i proturječni. Dapače, čak i konvencije koje mogu biti kulturno i povijesno gledajući različite te koje stoga odlikuje visoki stupanj arbitrarnosti iz ovoga ne mogu biti izuzete:

⁴²⁶ Ibid., str. 25.

»(...) Nepotrebno je objasniti stabilnost iskustva ili osigurati temelj znanja. Tako je zato što čak i ako je vizualna percepcija, u principu, visoko ranjiva nestalnošću uzrokovanom promjenama, u praksi se ona mijenja vrlo malo. Tako je zbog našega psihološkoga sastava i načina funkcioniranja svijeta. Stoga je konvecionalizam pogrešan u jednom važnom pogledu čak i bez modularnosti: Ono što slike reprezentiraju nije jednostavno arbitrarno; one ovise o generalnim svojstvima ljudske psihologije.«⁴²⁷

Iz ovoga valja izdvojiti dva bitna zaključka. Prvi, iako postoje kulturne, društvene i povijesne razlike između onoga što pojedinci mogu vidjeti suočeni s osnovnom informacijom koju pruža objekt promatranja, te su razlike uglavnom teorijske prirode. Promjene u vizualnoj percepciji koje stvaraju slike općenito, uključujući i umjetničke slike, gotovo su zanemarive. Stoga se ljudska vizualna percepcija nikada ne mijenja radikalno niti se može odrediti kao potpuno relativna, a utjecaj je slika na vizualnost kako predlaže konstruktivistički pristup prenaplašen te treba biti odbačen.

Drugi je zaključak da su reprezentacije i dalje univerzalno određene u najvećoj mogućoj mjeri jer ovise o općenitim svojstvima ljudske psihologije, tj. o težnji da se arbitarnost isključi kada je to moguće. Konkretno, ukoliko želimo reprezentirati psa, reprezentacija će u najvećoj mogućoj mjeri sadržavati karakteristike pomoću kojih prepoznamo pse. To će vrijediti čak i unutar konvencionalističkoga pristupa u kojemu je relativnost značenja najnaplašenija zahvaljujući arbitrarno određenom simboličkome sustavu u kojemu bilo što može stajati za bilo što drugo ukoliko smo upoznati sa supstitucijskim pravilom te ukoliko smo na njega pristali. Međutim, koliko god se arbitarnost možda isključuje u nekim neumjetničkim reprezentacijama kako bi nam pristup značenjima bio olakšan te kako bi protumačena značenja među recipijentima što manje odudarala, umjetnička djela ne moraju imati taj pragmatični aspekt.⁴²⁸ Ništa u njihovoj percepciji

⁴²⁷ Ibid., str. 24-25.

⁴²⁸ Uzmemo li kao primjer sustav prometnih znakova koji uistinu jest arbitaran i u kojemu bi svaki znak mogao izgledati drukčije nego što izgleda, jasno nam je da ipak postoji razlog zbog kojega je, kada je to moguće, sustav oslonjen na sličnost s okolinom. Pretpostavka je da postoji osnovna razina percepcije zajednička svim recipijentima i pomoću koje će svi recipijenti jednako protumačiti značenja radi postizanja veće usklađenosti i time sigurnosti sudionika u prometu. U slučaju umjetničkih djela, takav se pragmatični aspekt reprezentacije ni na koji način ne mora pojaviti. Dakako, taj isti sustav pokazuje još nešto; u onim slučajevima koji ne počivaju na sličnosti naprosto su arbitrarno odabrana svojstva znaka, a ta se svojstva kasnije zadržavaju na razini općega značenja, iako su arbitrarno odabrana i kasnije eventualno internalizirana. Dakako, ona mogu biti i oslonjena na već postojeće konvencije, npr. crvenu boju koja stoji za opasnost, iako će neki tvrditi kako za taj slučaj postoji prirodna sklonost odabiru crvene boje zbog urođenih mehanizama koji tako uistinu detektiraju opasnost, a što onda potvrđuje ranije istaknutu zajedničku psihološku predispoziciju i u nekim slučajevima isključuje potpunu arbitarnost. No, svakako postoje slučajevi koji bi unutar toga sustava počivali isključivo na arbitarnosti i na kojima se ne može pokazati neka posebna prirodna sklonost (npr. odabir plave pozadine za prometne znakove informacije ne pokazuje nikakvu prirodnu sklonost).

tumačenju značenja neće nam postati prepreka do te mjere da bismo u potpunosti morali izbjegavati konvencionalističku arbitrarnost. Dapače, postoje značenja do kojih recipijenti ne dolaze interpretacijom, već pomoću prikazivačkih tehnika koje prilagođavaju naš um. Takve vizualne strategije i načini gledanja prilagođavaju naš um, a onda i oko kao njegovu ekstenziju te reduciraju beskonačnost mogućih interpretacija značenja na ona kulturno i društveno dostupna. Tako shvaćena, ta se značenja pomiču od interpretacije prema svojevrsnim ustaljenim kulturnim obrascima. Stoga je i moguće da se konvencionalističko oprimjeravanje, barem u nekim slučajevima umjetničkih djela, može vršiti na temelju arbitrarnosti i društveno prihvaćenih značenja. U konačnici, prema svemu sudeći, ništa od navedenoga ne diskreditira konvencionalizam kao jedan od mogućih podsustava naše vizualne percepcije te ustanovljavanja značenja umjetničkih reprezentacija, a čini se da je i Danto sklon priznati postojanje uloge konvencija koju kasnije neopravdano zanemaruje:

»Time je nagovješten sljedeći prirodan odgovor, naime da razlika između umjetnosti i stvarnosti jest samo stvar tih konvencija te da je umjetničko djelo sve ono čemu konvencije dopuštaju da bude umjetničko djelo. U toj se teoriji krije zrno istine, ali ona mi se u isto vrijeme čini plitkom (...)«⁴²⁹

Prihvaćajući prvo ulogu konvencija u određenju umjetničkih djela, Danto ih dalje odbacuje jer se, prema njegovoj tvrdnji, i konvencije moraju ustanoviti kao zaslužene na temelju nekih svojstava umjetničkih djela.⁴³⁰ Pritom pod zasluženim konvencijama Danto podrazumijeva upravo ona svojstva koja je istaknuo kao nužna i zajedno dovoljna – reprezentaciju, stil pomoću kojega umjetničko djelo postaje izrazom te relacijska svojstva kojim umjetničko djelo ostvaruje spram konteksta i povijesne određenosti.

Ukoliko prihvatimo takav argument, to još uvijek ne podrazumijeva odbacivanje konvencionalističkoga utemeljenja značenja umjetničkih djela i postojanje konvencionalistički ustanovljenih reprezentacija. Razlika o kojoj Danto govori nije stvar samo konvencija, već konvencija kao jednog od važećih podsustava vizualnosti, a to podrazumijeva ipak veću ulogu društveno i kulturno konstruiranih značenja nego što to tvrdi Danto. Ukoliko je to doista argument kako bi se obranio stav o modularnosti vizualne percepcije, potrebno ga je odbaciti jer ništa u konvencionalizmu kao podsustavu ne govori protiv Dantove teorije. Konvencionalizam

⁴²⁹ Danto, A. C., *Preobražaj svakidašnjeg*, str. 44.

⁴³⁰ Usporedi u *ibid.*, str. 45.

Dantoovu teoriju samo proširuje tako što dopušta društvenu konstrukciju značenja umjetničkih djela.

U svome zahtjevu da se u problemu vizualne percepcije odmaknemo od spekulacija i uključimo empirijska istraživanja, Carroll nudi sličnu tvrdnju, naime da ništa u našoj vizualnosti ne ukazuje posebno na ikakvu radikalnu promjenu naše vizualne percepcije:

»Moja je pozicija pokazati da su se slikovne umjetnosti razvile na načine koji već odgovaraju našim gotovo nepromjenjivim ili samo glacijalno mutirajućim perceptualnim sposobnostima, umjesto kauzalnog utjecaja koji ide u suprotnom pravcu.«⁴³¹

Na pitanje o tome mijenjaju li umjetničke reprezentacije našu vizualnu percepciju, odgovor je da je gotovo uopće ne mijenjaju. Time se i Carroll približava ranije iznesenoj tvrdnji, a taj stav argumentira time da ni jedna prikazivačka praksa nije promijenila osnovnu vizualnu sposobnost ljudskih bića. Ni tehnološki napredak koji je donio najviše noviteta u prikazivanje, poput fotografije i filma, nije utjecao na biološku predispoziciju koja se može mijenjati tek evolucijskim prilagodbama. Ukoliko je do empirijske potvrde, za sada ne postoji sasvim jasno opredjeljenje. Iako je koncept posve nedužnoga oka u smislu njegove isključive pasivnosti odbačen kao mit, čisto konstruktivističke i konvencionalističke pozicije su također dovedene u pitanje. Od devetnaestostoljetnih koncepcija nedužnoga oka na koje naši kognitivni procesi ne mogu utjecati pa do Gombrichovog i Goodmanovog odbacivanja takve pozicije, znanstveni stavovi nisu jednoglasno artikulirani. Pa iako je potpuna neutralnost vizualne percepcije možda odbačena, pitanje stupnja njezine neutralnosti nije u potpunosti riješeno te ostaje otvorenim. Tako u empirijskome smislu ostaje neriješeno do koje je mjere naša vizualna percepcija nepromjenjiva, utječu li na nju kulturne i povijesne promjene i, ako da, u kojoj mjeri te utječe li ona povratno na umjetničke reprezentacije.⁴³²

⁴³¹ Carroll, N., »Modernity and the Plasticity of Perception«, str. 16.

⁴³² Prema dostupnim podacima, neuroznanstvena i komputacijska istraživanja pokazuju da kulturne i povijesne promjene ne utječu na našu vizualnu sposobnost. Neki istraživači pokazuju da je naša vizualnost izložena konceptualnome utjecaju, dok neki taj utjecaj odbacuju. Postoje i pozicije koje istovremeno u svoje objašnjenje uvrštavaju samo djelomični konceptualni utjecaj. Istovremeno postoje zastupnici i protivnici modularne teorije vizualne percepcije. Gotovo svi pokušaji empirijskoga rješavanja pitanja umjetničkih reprezentacija i njihovoga utjecaja na vizualnu percepciju završavaju u proturječnim pozicijama, stoga se za sada ne čini da će u skoro vrijeme postojati nedvosmisleni odgovor barem kada je u pitanju stupanj promjenjivosti naše vizualne percepcije. Usporedi u Stokes, D., »Aesthetics and Cognitive Science«, str. 715-733.

Zaključno i zbog svega navedenoga, možemo ustvrditi da se Dantoovo razlikovanje neumjetničkih i umjetničkih predmeta ne mora temeljiti na zamjedbenim svojstvima kako tvrdi konvencionalizam te da može biti utemeljeno naprosto kontekstualno i teorijski kako je to učinio Danto.

Dantoovo modularno objašnjenje vizualnosti može opstati budući da promjene u našoj vizualnosti nisu radikalne te da naše osnovno vizualno percipiranje nije urušeno promjenama u vizualnim strategijama i navikama gledanja, već da je prije riječ o adaptaciji otprije postojećih mehanizama kojima percipiramo okolinu. Naime, možda je potrebno da pitanje *što slike žele?*, kao središnjeg mjesta tzv. vizualnog obrata, koje je postavio jedan od najutjecajnijih teoretičara umjetnosti, W. J. T. Mitchell, preformuliramo u pitanje *što umjetničke slike žele?*. Pa iako je pitanje vrlo slično te iako postoje opravdane tendencije autora koji se bave umjetničkim reprezentacijama da se ovdje izložena problematika proširi na slike općenito,⁴³³ odgovoriti na modificirano pitanje znači smjestiti upravo Dantoovu teoriju umjetnosti u kontekst vizualnosti i njezine društvene određenosti. Iako se njegova teorija može zadržati u obliku u kojemu je predstavljena u prvome poglavlju ovoga rada, ona je sada, u kontekstu razmatranja funkcioniranja vizualnosti, dobila svoju nadopunu. Zadržavši kontekstualni karakter te ustanovljene nužne i dovoljne razloge određenja umjetničkih djela, Dantoova je teorija smještena između konstruktivističkoga i naturalističkoga objašnjenja. Nadopunjena je konvencionalizmom kako ga tumači Nelson Goodman. To će reći da su društveno konstruirana značenja umjetničkih djela moguća, a reći će i to da unutar društva ona omogućuju djelomičnu promjenu našega uma i oka kao njegove ekstenzije te da time proizvodimo nove navike gledanja i vizualne strategije kojima modificiramo naš svijet, iako to ne podrazumijeva i stvarnu promjenu naše osnovne vizualne percepcije. Pritom je zadržano konvencionalističko i kauzalno generativno objašnjenje prirode reprezentacija. Stoga Dantoova teorija umjetnosti ostaje mješoviti model koji u sebi unaprijed ima sadržanu društvenu dimenziju zahvaljujući ulozi interpretacija baziranih na kulturno i povijesno utemeljenim teorijskim znanjima o umjetnosti, usidrenosti u kontekst, povijesnom razvoju te društvenoj proizvodnji značenja. Ali istovremeno njegova teorija ne ističe socijalnu dimenziju u prvi plan, već pokušava objektivno i esencijalistički pristupiti definiranju umjetničkih djela i vizualnoga polja u kojemu se ona nalaze.

⁴³³ Zahtjev da se problem vizualnosti uopći i istraži ne samo unutar umjetničkih reprezentacija, već i slika općenito čini se sasvim opravdanim. Međutim, za potrebe ovoga rada važno je prije svega analizirati teoriju umjetnosti Arthura Dantoa i njezino utemeljenje u vizualnosti. Usporedi u Davis, Whitney, »When Pictures Are Present: Arthur Danto and the Historicity of the Eye«, str. 29-38.

Stoga bi se ovom analizom kao odgovor na preformulirano Mitchellovo pitanje mogla ponuditi tvrdnja da umjetničke slike ne žele ništa osim priznavanja vlastitoga umjetničkoga statusa na temelju različitih vizualnih podsustava koji mogu zajednički poslužiti za podržavanje Dantoove definicije umjetničkih djela.

4. Dantoova teorija umjetnosti u kontekstu institucijskoga definiranja umjetničkih djela

3.1. Dantoova teorija umjetnosti i Dickiejeva Institucijska teorija

Institucijske se teorije umjetnosti⁴³⁴ određuju kao konvencionalističke teorije⁴³⁵ koje umjetnička djela definiraju uz pomoć kulturnih i povijesnih elemenata. Jedan od takvih kulturnih i povijesnih elemenata je kontekst nastanka umjetničkog djela ili njegov odnos spram povijesnog razvoja umjetnosti. Takav je pristup posebno potaknut tzv. graničnim slučajevima poput avangardnih i neoavangardnih umjetničkih djela koja često mogu dijeliti sva zamjedbena i formalna svojstva s neumjetničkim predmetima svakodnevice. Istovremeno, one kontingentne karakteristike kulturno i povijesno određenih umjetničkih djela mogu se kombinirati s nekim unutarnjim i esencijalistički određenim svojstvima⁴³⁶ poput reprezentacijskih ili izražajnih svojstava koja, pak, upućuju na postojanje transkulturne i transpovijesne jezgre.⁴³⁷ Konvencionalističke se teorije dalje mogu podijeliti na institucijske i historijske koje odnos spram nekih već postojećih umjetničkih djela smatraju nužnim, a budući da se u Dantoovoj teoriji umjetnosti ističu institucijski elementi te da uvjet historijskih definicija ne predstavlja i uvjet Dantoove teorije, uslijedit će analiza institucijskih teorija:

»Dantoova je teorija određena na sljedeći način: nešto je umjetničko djelo ako i samo ako (i) ima temu (ii) o kojoj promiče neki stav ili točku gledišta (ima stil) pomoću retoričke elipse (obično metaforičke) koja uključuje sudjelovanje publike u popunjavanju onoga što nedostaje i (iv) gdje djelo o kojemu se radi i njegove interpretacije stoga zahtijevaju povijesnoumjetnički kontekst (Danto, Carroll). Četvrti je uvjet ono što definiciju čini institucionalnom.«⁴³⁸

⁴³⁴ Prema Adajian, T., »The Definition of Art«, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2016 Edition), Edward N. Zalta (ur.), <https://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/art-definition/>. Pristup 1. kolovoza 2018.

⁴³⁵ Detaljnije obrazloženje odnosa konvencionalizma i institucijskoga tumačenja vidi u Wieand, Jeffrey, »Can There Be an Institutional Theory of Art«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 39, No. 4 (Summer, 1981), str. 409-417.

⁴³⁶ Odnos institucijskoga i esencijalističkoga pristupa vidi u György, Peter, »Between and after Essentialism and Institutionalism«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 57, No. 4 (Autumn, 1994), str. 421-437.

⁴³⁷ Valja napomenuti da Dantoova teorija ujedno odudara od ponuđenog tumačenja kao čisto konvencionalističke definicije. Naime, ukoliko za konvencionalističke definicije vrijedi da odbacuju tradicionalna svojstva umjetničkih djela koja bi ih esencijalistički objašnjavala, poput reprezentacijskih ili ekspresijskih svojstava, za Dantoovu teoriju to ne može vrijediti. Radi se o, prije svega, svojstvu umjetničkih djela da reprezentiraju, tj. da su uvijek o nečemu te da uz pomoć stila i retoričkih postupaka izražavaju. Usporedi u *ibid.*, str. 421-437.

⁴³⁸ *Ibid.*, str. 421-437.

Institucijske se teorije, uz mogućnost uključenja unutarnjih svojstava umjetničkih djela u definiciju, kao što je to slučaj s Dantoovom teorijom umjetnosti, oslanjaju i na izvanjska svojstva koja ne pripadaju samome umjetničkome djelu, odnosno, koje umjesto tradicionalnih zamjedbenih, formalnih i ekspresivnih svojstava umjetničkih djela definiciju izgrađuju određenim društvenim postupcima ili procedurama društvenih institucija,⁴³⁹ kao što će biti pokazano na primjeru Institucijske teorije Georgea Dickieja. Stoga ih je moguće odrediti i kao proceduralne definicije nasuprot funkcionalističkim definicijama.⁴⁴⁰ Budući da Dantoova teorija umjetnosti u sebi uključuje i kontekstualna i povijesna određenja umjetničkih djela, ona se također na neki način može smatrati institucijskom teorijom. Međutim, kako je ustanovljeno, Dantoova teorija umjetnosti osim relacijskih svojstava, a to podrazumijeva kontekstualno i povijesno funkcionalna svojstva koja nisu uvijek dostupna na svakom predmetu, uključuje i esencijalistički određena svojstva poput reprezentiranja i izražavanja. Naime, nasuprot Dantou, Dickie umjesto nužnih i zajedno dovoljnih razloga utemeljenih na intrinzičnim svojstvima umjetničkih djela, drugu vrstu institucijske teorije gradi ne oslanjajući se na svojstva umjetničkih djela, već na njihovu povijesnu ili socijalnu uvjetovanost. Drukčije izraženo, umjetničko djelo Dickie ne definira esencijalistički, već mu status umjetničkoga djela dodjeljuje ili priznaje na temelju odluke članova neke zajednice pozvane da prosuđuje o statusu djela koje pretendira biti umjetničko. Ti članovi zajedno čine instituciju, a ukupnost članova i institucija pozvanih da određuju umjetnički ili neumjetnički status predmeta nazivamo umjetničkim svijetom. Ukoliko se za Dantoovu teoriju pokazuje da je utemeljena kontekstualno i povijesno te da ta činjenica, uz mogućnost konvencionalističkoga tumačenja značenja kojim simbolima uspostavljamo društveno izgrađena značenja te prilagođavamo naš um i oko novim vizualnim strategijama, ne mijenjajući percipiranu okolinu, tada preostaje još jedan aspekt društvenosti spram kojega valja analizirati Dantoovu teoriju umjetnosti. Naime, sam je u objašnjenju percepcije preusko odredio vizualno polje, protumačivši ga u potpunosti izvan društva. Dantoovo inzistiranje na naturalističkom utemeljenju teorije

⁴³⁹ O problemu uključenja u društvene skupine koje odlučuju o umjetničkome statusu te povratnom odnosu umjetnosti na društvene skupine vidi u Crowther, Paul, »Cultural Exclusion, Normativity and the Definition of Art«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol 61, No. 2 (Spring, 2003), str. 121-131.

⁴⁴⁰ Napomenimo da postoji i pragmatički pristup institucijskim definicijama koji odbacuje pitanja o svojstvima umjetničkih djela, a u prvi plan postavlja veze u aktivnostima i između sudionika umjetničkih praksi. To, međutim, dodatno čini nestabilnim predmet definicije. Vidi u van Maanen, Hans, *How to Study Artworlds. On the Societal Functioning of Aesthetic Values*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2009, str. 31-51. Detaljnije o odnosu funkcionalističkih i proceduralnih definicija vidi u Österman, Bernt, »On Functional and Procedural Art Definitions«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 32, No. 3 (Autumn, 1998), str. 67-73.

spoznaje jest jedna krajnost; druga krajnost jest njegovo inzistiranje na institucijskom određenju vizualne umjetnosti. Potonje inzistiranje vizualnu umjetnost određuje isključivo u odnosu na društvene faktore, tj. kao konstrukt koji nastaje kao rezultat dogovora unutar neke društvene umjetničke institucije, a što podrazumijeva konvencijom ustanovljene društvene prakse i procedure društvenih institucija koje odlučuju o umjetničkome ili neumjetničkome statusu nekog predmeta.

Iako se Dantoova teorija umjetnosti snažno oslanja na navedeni kontekst, a Danto pritome uvodi i pojam *umjetničkoga svijeta*⁴⁴¹ koji se može protumačiti u skladu s institucijskim teorijama, prije svega se radi o poznavanju i atmosferi teorije umjetnosti u nekom povijesnom trenutku, koju karakterizira izvanjski kontekst (npr. društvo). Stoga je potrebno ponuditi i tumačenje da se Dantoova teorija umjetnosti može smatrati i teorijom koja stoji izvan institucijskoga objašnjenja:

»Ustanovljena praksa uključuje konvencije i, uistinu, konvencija je središnja u Dickiejevoj analizi umjetnosti. U središtu analize Arthura Dantoa je teorija. Za njega, djela su uzdignuta u svijet umjetnosti pomoću teorije. Iz tog razloga i da bih dobio određenost iz vlastitoga interesa, ne pridružujem se Dickieju ni njegovim komentatorima u naizmjeničnom korištenju "umjetničke institucije" i "svijeta umjetnosti".«⁴⁴²

Ovako kontradiktorna tumačenja vezana uz Dantoovu teoriju umjetnosti pokazuju se kao rezultat različitoga pojmovnoga određenja ne samo unutar razlikovanja različitih institucijskih pristupa, već i unutar Dantoove teorije s obzirom na to određuje li se iz pozicije početnoga ili modificiranoga objašnjenja o tome što pojam *umjetničkoga svijeta* podrazumijeva.

Tako shvaćene, institucijske se teorije mogu podijeliti na istoimenu Dickiejevu Institucijsku teoriju i Dantoovu teoriju umjetnosti. Osnovna se razlika tiče ranije navedenog shvaćanja pojma umjetničkoga svijeta, uloge društvenih institucija i njihovih procedura u pridavanju umjetničkoga statusa nekom predmetu koji na njega pretendira te prirode institucije koja o tom statusu odlučuje. Stoga je u daljnjoj analizi potrebno izložiti Dickiejevu Institucijsku teoriju, objasniti način njenoga funkcioniranja te prirodu i ulogu društvenih institucija koje odlučuju o statusu umjetničkih djela. Također, u kontekstu institucijskoga definiranja umjetničkih djela, potrebno je provjeriti podržava li Dantoova teorija umjetnosti institucijsko definiranje te u kakvom odnosu stoji spram Dickiejeve

⁴⁴¹ Vidi u Danto, A. C., »The Artworld«, str. 571-584.

⁴⁴² Lord, Catherine, »Convention and Dickie's Institutional Theory of Art«, *The British Journal of Aesthetics*, Volume 20, Issue 4, April 1980, str. 322-328, ovdje str. 322.

teorije. U konačnici, a s obzirom na odnos koji ima prema institucijskome definiranju, propitat će se i posljednja implikacija koju shvaćanje umjetnosti kao socijalne konstrukcije ima za Dantoovu teoriju umjetnosti. Time bi se Dantoova teorija umjetnosti zaključno analizirala s obzirom na mogućnost da se vizualna umjetnička djela naprosto proglašavaju takvima uz pomoć društvene procedure. Ta će analiza uslijediti nakon propitivanja odnosa spram konteksta nastajanja umjetničkih djela, ispitivanja povijesne dimenzije umjetničkih djela unutar koje se razvijaju do stupnja postajanja vlastitom temom i prelaska u vlastitu filozofiju te nakon propitivanja odnosa konstruktivističkoga i naturalističkoga objašnjenja vizualne percepcije. Provedena će analiza ponuditi završne mogućnosti shvaćanja društvenosti u definiranju vizualnih umjetničkih djela te na taj način zatvoriti okvir društveno utemeljenih klasifikatornih iskaza o umjetničkim djelima.

Najpoznatiji institucijski pristup definiranju umjetnosti svakako je onaj Georgea Dickieja. Pa iako se začetak ideje⁴⁴³ o pozivanju na institucijske faktore u definiranju umjetnosti možda može prepoznati i prije Dickiejeve reakcije na Dantoov utjecajni članak *Umjetnički svijet* u kojemu Danto po prvi puta iznosi tezu o paradigmatiskim promjenama u umjetnosti, zamjedbenih analogona od kojih jedno jest, a drugo nije umjetničko djelo te o umjetničkome svijetu kao kontekstu unutar kojega se umjetnička djela uvijek trebaju razmatrati, institucijska se definicija gotovo jednoglasno proglašava nastavkom Dantoovog uvođenja kontekstualnih i kulturnih elemenata u definiranje umjetnosti. Pa ukoliko se kontekst unutar Dantoove teorije može shvatiti kao ekstenzija pomoću koje se može definirati umjetničko djelo, Dickiejeva se Institucijska teorija može smatrati daljnjom ekstenzijom kontekstualnoga dijela Dantove definicije koju Danto nije sklon prihvatiti:

»Pokazalo se da je “Umjetnički svijet“ bio utjecajan članak koji je putem reakcije na nj od strane Georgea Dickiea potaknuo tzv. institucijsku teoriju umjetnosti u skladu s kojom se to je li nešto umjetničko djelo određuje institucijskom odlukom “umjetničkog svijeta“, naime labave konfederacije kritičara, kolekcionara, kuratora, trgovaca umjetninama, umjetnika i drugih. Takav pravac razvoja događaja nije me baš usrećio, jer sam i tada imao, kao što i

⁴⁴³ U svom je članku Dickie već 1962., a to znači dvije godine prije Dantoovoga članka iznio tezu o odbacivanju psihologijskih teorija u umjetnosti s obrazloženjem da se psihologijski dostupne informacije pokazuju irelevantnima za umjetničko djelo u dva smisla; prvi je taj što se estetika ne bavi procesom nastanka umjetničkih djela, već samo gotovim proizvodom koji se recipijentima donosi na prosudbu, a drugi je za Dickieja izvjesnost da psihologijski dostupne informacije ni na koji način nisu relevantne za samo umjetničko djelo. U prvome se od navedenih razloga može prepoznati Dickiejeva ideja o društvenoj prosudbi umjetničkih djela koja u obzir ne mora uzeti ništa prije gotovoga djela. Usporedi u Dickie, George, »Is Psychology Relevant to Aesthetics«, *The Philosophical Review*, Vol. 71., No. 3 (July, 1962), str. 285-302, ovdje str. 289.

sad imam, osjećaj da je status umjetničkog djela nešto potpuno objektivno, a ne nešto što bi moglo biti preneseno putem nekog *fiat*.«⁴⁴⁴

Jasno je kako Danto s Dickiejem ne dijeli stav o tome što je umjetnički svijet. No, jednako kako Danto postepeno razvija teoriju koja svoj potpuni oblik dobiva tek u knjizi⁴⁴⁵ *Preobražaj svakidašnjeg*, tako se i Dickiejeva Institucijska teorija postepeno razvija⁴⁴⁶ s nadopunama i korekcijama koje su uslijedile nakon brojnih kritika i rasprava o zaključcima i implikacijama koje nudi institucijsko definiranje umjetnosti.

Dickiejeva se Institucijska teorija pojavljuje u dvije varijante. Prva se varijanta odnosi na njegov rani rad⁴⁴⁷ i uključuje samo dva nužna i zajedno dovoljna uvjeta.⁴⁴⁸ U deskriptivnome je smislu umjetničko djelo artefakt kojeg je neko društvo ili neka njegova podskupina istaknula kao kandidata za procjenu.⁴⁴⁹ Stoga se mogu izdvojiti dva uvjeta pod kojima se neki predmet pojavljuje kao umjetničko djelo. Dickie prvo ustanovljava da je artefaktualnost nužan uvjet umjetničkih djela i zatim utvrđuje da postoje neprikazane karakteristike umjetničkih djela koje treba uključiti u definiciju. Da je artefaktualnost umjetničkoga djela nužan uvjet definicije, Dickie utvrđuje nasuprot Weitzovom argumentu da je za bilo koji predmet, pa i takav koji pripada prirodnoj okolini, moguće tvrditi da je lijep umjetnički predmet. Međutim, Dickie za navedeni iskaz razlikuje evaluativnu i deskriptivnu vrijednost. Pritome se u evaluativnom smislu za bilo koji, pa i prirodni predmet, može tvrditi da je lijep kao umjetnički predmet, ali kada je u pitanju definicija umjetničkih predmeta o njima govorimo u deskriptivnome i klasifikatornome smislu i vrijednosno neutralno.⁴⁵⁰ Time ih klasificiramo kao posebnu vrstu predmeta, naime kao artefakte, odnosno kao

⁴⁴⁴ Danto, A. C., *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, str. X.

⁴⁴⁵ Valja razlikovati istoimeni članak u kojemu je Danto ponudio tek skice svoje cjelokupne teorije umjetnosti.

⁴⁴⁶ Usporedi u Adajian, Thomas, »The Definition of Art«, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2016 Edition), Edward N. Zalta (ur.), <https://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/art-definition/>. Pristup 1. kolovoza 2018. U ovome se pregledu ističe evolucijski karakter Dickiejevoga institucijskoga objašnjenja te se napominje značajna razlika rane i modificirane verzije. Za daljnje konzultiranje i pregled svih varijacija teorije koje je Dickie napravio, iako se u literaturi najčešće mogu pronaći dvije inačice s obzirom na to da su promjene između njih bile minimalne vidi u Dickie, George, »The Institutional Theory of Art«, u: Carroll, Noël (ur.), *Theories of Art Today*, The University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin, 2000, str. 93-108.

⁴⁴⁷ Radi se o slaganju s Josephom Margolisom i Mauriceom Mandelbaumom za koje Dickie utvrđuje podudaranje u dvije navedene točke te kontraargumentu Weitzovoj teoriji umjetnosti kao otvorenoga koncepta. Vidi Dickie, George, »Defining Art«, *American Philosophical Quarterly*, Vol. 6, No. 3 (July, 1969), str. 253-256.

⁴⁴⁸ Iste uvjete, ali uspostavljene drukčije vidi u Sankowski, Edward, »Free Action, Social Institutions, and the Definition of "Art"«, *Philosophical Studies: An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition*, Vol. 37, No. 1 (January, 1980), str. 67-79.

⁴⁴⁹ Usporedi u *ibid.*, str. 254.

⁴⁵⁰ Vrijednosno neutralni iskazi u ovome smislu podrazumijevaju da se unutar određenja klasifikatornih i evaluativnih iskaza o umjetničkim djelima klasifikatorni ili deskriptivni iskazi ni na koji način ne referiraju na vrijednost

one predmete kod kojih je moguće pronaći minimum intencije da se djelo uistinu smatra umjetničkim. Ta se intencija može, i najčešće tome jest tako, poistovjećuje s autorovom intencijom. Međutim, s obzirom na drugi nužan uvjet, artefakte kao umjetnička djela mogu nominirati i ostali članovi društvene institucije, a ne nužno autor.⁴⁵¹ S obzirom da to u slučaju prirodnih predmeta nije moguće, umjetničko djelo, zaključuje Dickie, mora biti artefakt, a početni evaluacijski iskaz se pokazuje tek kao metaforički oblikovan iskaz u nedeskriptivnome smislu. Dakako, evaluativni su iskazi mogući i u slučaju umjetničkih djela pa možemo razlikovati uspješnija i manje uspješna umjetnička djela, ali pomoću njih ne možemo definirati umjetničko djelo kao takvo.

Za Dickiejevo se objašnjenje tvrdnja o artefaktualnosti pokazuje ključnom i s obzirom na argument o obiteljskoj sličnosti,⁴⁵² odnosno nedostatku karakteristike koja bi bila zajednička svim umjetničkim predmetima koji pripadaju različitim umjetničkim podsustavima. Jasno priznajući specifične razlike između različitih umjetničkih podsustava, Dickie ne pokušava negirati da npr. tragedija i skulptura ne dijele zajedničke karakteristike osim zajedničkoga rodnoga pojma, naime da su umjetnička djela i to upravo na temelju toga što su artefakti ili predmeti intencionalno ponuđeni na prosudbu u deskriptivnome smislu (tj. predmeti koji pretendiraju na status umjetničkoga djela).⁴⁵³ No, nemogućnost pronalaženja te razlike ne pokazuje se pogubnom po definiciju umjetničkih djela s obzirom na postavljene nužne uvjete.

Drugi se nužni uvjet Dickiejeve teorije iznosi kao relacijsko, a ujedno i kao socijalno svojstvo umjetničkih djela:

umjetničkoga djela bilo u smislu njegove intrinzične kvalitete bilo u smislu njegovih ekstrinzičnih svojstava i procjene koju institucija o njima može donijeti. U tome smislu klasifikatorne iskaze možemo shvatiti binarno, tj. x jest ili x nije umjetničko djelo. Dakako, moguće je tvrditi da upravo rezultatom klasifikatornih iskaza možemo prema djelu zauzeti drukčiji stav i uistinu doživjeti drukčije iskustvo u izloženosti nekom konkretnome umjetničkome djelu, a što je na tragu već spomenutoga Goodmanovoga argumenta da znanje o tome da neki predmet x pripada određenoj klasi predmeta utječe na naš doživljaj toga predmeta. S druge strane, evaluativni iskazi mogući su o umjetničkim i neumjetničkim predmetima što može podrazumijevati veću ili manju uspješnost nekog umjetničkoga djela s obzirom na očekivanja i kontekst u kojemu se ono može pojaviti, ali jednako tako i npr. veću ili manju privlačnost nekog neumjetničkoga predmeta. Dodatno se Dickiejeva evaluacija umjetnosti može usporediti s tradicionalnim definicijama umjetnosti. Vidi u Dickie, George, »Evaluating Art«, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 25, No. 1, Winter 1985, str. 3-16.

⁴⁵¹ Usporedi u ibid., str. 254.

⁴⁵² Argument o obiteljskoj sličnosti već je objašnjen zasebno unutar skeptičkih argumenata protiv mogućnosti definiranja umjetnosti u prvome poglavlju rada pa se ovdje neće ponavljati.

⁴⁵³ Izvod cijeloga argumenta vidi u ibid., str. 253.

»Taj će drugi uvjet biti socijalno svojstvo umjetnosti. Dapače, ovo će socijalno svojstvo (...) biti neizloženo, relacijsko svojstvo.«⁴⁵⁴

S obzirom da je i u Dantoovoj teoriji naglasak na relacijskim svojstvima kojima umjetnička djela uspostavljaju veze spram konteksta, jasno je da se Dickiejevo pozivanje na ta ista, relacijska svojstva može protumačiti kao Dantoov već spomenuti utjecaj na njegovu Institucijsku teoriju. Dapače, i sam Dickie to eksplicitno tvrdi kada u vlastitu teoriju uključuje *umjetnički svijet*:

»Vidjeti nešto kao umjetnost zahtijeva nešto što oko ne može otkriti – atmosferu teorije umjetnosti, poznavanje povijesti umjetnosti: umjetnički svijet. Ono što oko ne može otkriti komplicirano je i neizložena karakteristika artefakta u pitanju. “Atmosfera“ o kojoj govori Danto je nedostižna, ali ima bitan sadržaj. Možda taj sadržaj može biti sadržan u definiciji.«⁴⁵⁵

Ono što dalje za Dickieja implicira uvođenje Dantoovoga pojma umjetničkoga svijeta izjednačavanje je relacijskih svojstava umjetničkih predmeta sa socijalnim svojstvima koje umjetnički predmeti mogu imati, ali koji ni na koji način ne predstavljaju nužan uvjet u Dantoovoj teoriji umjetnosti. Naime, za Dickieja pitanje o vrijednosno neutralnim, klasifikatornim ili deskriptivnim iskazima o statusu umjetničkoga djela, tj. o mogućnosti procjene nekog predmeta koji bi određena društvena skupina ili društvo u cjelini moglo nominirati za stjecanje statusa umjetničkoga djela nije pitanje bilo koje teorije umjetnosti ili povijesti umjetnosti kao u Dantoovoj teoriji. Naime, ono što Dickie razumije kao proces navedene procjene jest svojevrsno proglašavanje statusa umjetničkoga djela:

»Ono što govorim može zvučati kao da tvrdim, “umjetničko je djelo objekt za koji je netko rekao “proglašavam ovaj objekt umjetničkim djelom“.“ I smatram da jest tako.«⁴⁵⁶

Zaključno je, vezano uz ranu Dickiejevu institucijsku definiciju, preostalo utvrditi tko može i na temelju čega proglasiti status umjetničkoga djela. Socijalni je karakter umjetnosti, kako ga vidi Dickie, prije svega sadržan u društvenoj instituciji koja je pozvana izvršiti takvo proglašenje. Samu kandidaturu za stjecanje statusa umjetničkoga predmeta može pokrenuti bilo koji član društva,⁴⁵⁷

⁴⁵⁴ Ibid., str. 253-254.

⁴⁵⁵ Ibid., str. 254.

⁴⁵⁶ Ibid., str. 256.

⁴⁵⁷ Razlog tome je za potrebe institucijske definicije jasan. Ukoliko bi se kandidatura oslonila na bilo kojeg pojedinca, a najčešće autora, umjetnički bi svijet bio potencijalno lišen mnogih umjetničkih djela. Za takvo bi lišavanje dovoljno bilo da se radi o mogućem previdu ili neprepoznavanju potencijalnoga umjetničkoga djela. Davanjem takve mogućnosti bilo kojem članu društva izbjegava se mogućnost preuskoga definiranja, no jednako se tako istovremeno dopušta mogućnost preširoke definicije, a naročito ukoliko ovako slobodno podnošenje kandidature nadopunimo naprosto proglašavanjem statusa umjetničkih djela.

a institucija umjetničkoga svijeta tumači se kao skup ustaljenih praksi. Ona podrazumijeva neformalno određenje⁴⁵⁸ u odnosu na druge društvene institucije koje klasifikatornu moć iskaza o svojim predmetima grade na formalnom i političkom autoritetu. Neformalno određenje, dakako, podrazumijeva da su ustaljene prakse kojima već proizvodimo i klasificiramo pojedina umjetnička djela dovoljan simptom postojanja i funkcioniranja institucija umjetničkoga svijeta. Upravo su one podloga autoritetu koje društvene institucije imaju u proglašavanju umjetničkih djela. Stoga proglašenje umjetničkoga statusa za bilo koji predmet koji je kandidiran za klasifikatorno vrednovani iskaz podrazumijeva da predmet istovremeno zadržava sva svojstva neumjetničkoga predmeta te se uspostavlja kao vrednovani artefakt. To da se uspostavlja kao vrednovani artefakt znači da se uspostavlja kao umjetničko djelo prema nužnim i dovoljnim uvjetima Dickiejeve definicije. Zaključno, za Dickieja granični slučajevi poput Dantoovih umjetničkih i neumjetničkih parnjaka istovremeno funkcioniraju kao umjetnička djela i neumjetnički predmeti, pri čemu se prvi nužno prosuđuju klasifikatorno te moguće evaluativno, a drugi isključivo evaluativno kao i bilo koji predmet neumjetničkoga svijeta.⁴⁵⁹

Kasnija, modificirana inačica⁴⁶⁰ Dickiejeve Institucijske teorije uključuje više međusobno povezanih definicija kojima se pokušava odrediti umjetničko djelo. Te se definicije iznose⁴⁶¹ kako slijedi:

- (1) Umjetnik je osoba koja s razumijevanjem sudjeluje u proizvodnji umjetničkoga djela.
- (2) Umjetničko je djelo artefakt za koji vrijedi da je stvoren kako bi bio prezentiran publici umjetničkoga svijeta.

⁴⁵⁸ Jasno je da bi snažnije, formalno određenje institucija umjetničkoga svijeta poput jačanja uloga muzeja, galerija i slično za posljedicu imalo ono što Dickie ne želi. Naime, iako bi pojavljivanje djela u takvim uvjetima za Dickieja označilo da je djelo zasigurno podvrgnuto institucijskoj proceduri proglašenja, takav bi zahtjev još jednom podrazumijevao preusko određenje prema kojemu ništa što bi se našlo izvan formalno određene institucije umjetničkoga svijeta ne bi moglo biti umjetničko djelo. Usporedi u *ibid.*, str. 254.

⁴⁵⁹ Navedimo primjer. Ukoliko neki predmet kandidiramo za klasifikatornu prosudbu, on može zadobiti status umjetničkoga djela. Duchampova je *Fontana*, da upotrijebimo isti primjer kao u analizi Dantoove teorije umjetnosti, stoga umjetničko djelo koje se može i dalje prosuđivati pozitivno i negativno u smislu kvalitete zamjedbenoga doživljaja, pobuđenih emocija i tome slično. Predmet koji nije kandidat za takvu procjenu, poput pisoara koji predstavlja materijalnu podlogu *Fontani*, zadržava mogućnost prosudbe kvalitete zamjedbenoga doživljaja, ali nije kandidat za klasifikatorne procjene.

⁴⁶⁰ Modificirana inačica iznesena je u Dickie, George, *The Art Circle*, New York, Haven, 1984.

⁴⁶¹ Prema u Adajian, T., »The Definition of Art«, na <https://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/art-definition/>. Pristup 3. kolovoza 2018.

(3) Publika je sklop osoba čiji su članovi do neke mjere spremni razumjeti objekt koji im je prezentiran.

(4) Umjetnički je svijet kao sustav totalitet svih njegovih podsustava.

(5) Sustav je umjetničkoga svijeta okvir za umjetnikovo prezentiranje umjetničkoga djela publici. Prva definicija uključuje umjetnikovo razumijevanje procesa proizvodnja umjetničkoga djela što može na nekoliko načina odgovarati Dantoovom poznavanju atmosfere umjetničke teorije, naime može uključivati poznavanje različitih umjetničkih teorija, njihove međusobne odnose, poznavanje povijesti umjetnosti i povijesnoga trenutka u kojemu djelo nastaje i biva izloženo publici. Također, može uključivati veze koje umjetnička djela stvaraju spram društva u kojemu su nastala i izložena te na koje se referiraju. To sve podrazumijeva i intenciju koju autor nekog umjetničkoga djela mora imati u ovako postavljenoj definiciji. Upravo je intencija ono što povezuje prvu i drugu definiciju, naime umjetnikovo razumijevanje i stvaranje umjetničkoga predmeta sa sasvim jasnom namjerom prezentiranja publici umjetničkoga svijeta (što je također u skladu s Dantoovom teorijom). Istovremeno, ta je namjera prezentiranja, uz umjetnikovo razumijevanje sudjelovanja, nužno podrazumijevala da o predmetu govorimo kao artefaktu na način na koji je to izneseno u ranijoj inačici teorije, dakle o intencionalno oformljenome objektu o kojemu, kao kandidatu za procjenu, možemo proizvesti klasifikatorne iskaze. Treća definicija odnosi se na publiku za koju, zapravo, u nekoj mjeri mora vrijediti ono što vrijedi i za umjetnika. Ona na neki način mora biti u stanju ispravno primiti intencionalno stvoren artefakt, što također podrazumijeva poznavanje onoga što Danto naziva atmosferom umjetničke teorije. Također, taj zahtjev odgovara i Dantoovom izvodu o površinskim i dubinskim interpretacijama koje ustanovljavaju umjetnička djela kao takva te koja im daju ona značenja koja je u njima moguće prepoznati s obzirom na ostala znanja koje recipijent može imati. Treća definicija, stoga, zahtijeva minimalnu kompetenciju recipijenata umjetničkih djela, a oni od kojih se to može očekivati su osobe i institucije vezane upravo uz umjetnost u svom najširem smislu. Tražena kompetencija, za Dickieja, stoga, podrazumijeva legitimaciju koju zahtijeva bilo koji podsustav cjelokupnoga svijeta ne bi li na tome mogao izgraditi i autoritet institucije koja odlučuje o statusu umjetničkoga djela. Prema Dickieju, svi se ti podsustavi za koje vrijedi legitimnost u klasifikatornoj prosudbi artefakata u totalitetu svojih odnosa mogu shvatiti kao umjetnički svijet, a čine ga umjetnici, publika, umjetnički kritičari, muzeji, galerije, kupci umjetničkih djela itd. Kako je pokazano u

analizi prethodne inačice Institucijske teorije, te institucije nisu formalne, već labave i neformalne institucije koje počivaju na društvenim praksama. Drugim riječima, one ni na koji način nisu uistinu oformljene, već počivaju na vlastitom autoritetu ustanovljenom na upućenosti i njome određene sposobnosti donošenja valjanih klasifikatornih sudova i proglašavanja umjetničkih djela. Za Dickieja, takve se prakse u umjetničkom svijetu konstantno odvijaju i to je upravo dokaz opstojnosti opisanih institucija. Dickie tako završava petom definicijom koja sve navedeno objedinjuje. Tako ustanovljen umjetnički svijet predstavlja okvir u kojemu se umjetnička djela nalaze i iznose na procjenu, odnosno konstituiraju upravo kao umjetnička djela.

Institucijskoj se teoriji Georgea Dickieja iznose brojni prigovori⁴⁶² od kojih će ovdje u središtu biti oni koji se tiču odnosa Dickiejeve i Dantoove teorije. Za sam se navedeni odnos neki od tih prigovora pokazuju gotovo trivijalnim i ne predstavljaju prepreku u tumačenju Dantoove teorije umjetnosti kao institucijske, a takav je prigovor Teda Cohena⁴⁶³ kako se institucijski ne može odrediti i proglasiti umjetnički status nekoga predmeta jer se predmet vrednuje ako i samo ako je takav da za njega vrijedi da ga je uopće moguće vrednovati.⁴⁶⁴ Cohen tvrdi da postoji cijela klasa predmeta poput svakodnevnih predmeta za koje takvo vrednovanje nije moguće⁴⁶⁵ pa, stoga, ti predmeti ni na koji način, pa ni institucijski, ne mogu biti umjetnička djela. Usvajanje bi ovakvoga prigovora kao posljedicu imalo odbacivanje dijela avangardnih i neoavangardnih umjetničkih djela. S obzirom na to da je već u analizi Dantoove teorije umjetnosti objašnjen pomak od zamjedbenih svojstava prema relacijskim svojstvima na temelju kojih se proizvode i izražavaju značenja koja se vežu uz materijalni predmet i čija se zamjedbena svojstva ne pokazuju ključnima

⁴⁶² Ukratko objašnjene i preuzete izvođe prigovora vidi u Yanal, Robert J., »The Institutional Theory of Art«, u Kelly, Michael (ur.), *The Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford University Press, 1998, dostupno na www.researchgate.net/publication/227023457_The_Institutional_Theory_of_Art_A_Survey. Pristup 3. kolovoza 2018.

⁴⁶³ Cohen, Ted, »The Possibility of Art: Remarks on a Proposal by Dickie«, *Philosophical Review* 82, 1973, str. 69-82.

⁴⁶⁴ Slično se uključanje evaluativnih sudova u klasifikaciju umjetničkih djela zagovara i kod Bachracha. Naime, predmet mora imati opravdani potencijal da ga se uopće može smatrati kandidatom za prosudbu. Tek se proglašenjem utvrđuje njegov umjetnički status, ali on ujedno uključuje da se uistinu dogodila evaluacija na temelju njegovih kvaliteta. Usporedi u Bachrach, Jay E., »Dickie's Institutional Definition of Art: Further Criticism«, *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 11, No. 3 (July, 1977), str. 25-35, posebno str. 35.

⁴⁶⁵ Preciznije rečeno, Cohen dozvoljava da i obični uporabni predmeti mogu imati svojstva koja je moguće cijeniti. No, u tom se slučaju Danto opravdano pita je li argument relevantan budući da iz toga proizlazi kako svi predmeti mogu imati svojstvo na temelju kojega ih je moguće cijeniti pa sve ima potencijal postati umjetničkim djelom. Usporedi u Danto, A. C., *Preobražaj sakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, str. 134.

za umjetnička djela, ovaj se prigovor ne pokazuje relevantnim za daljnju analizu⁴⁶⁶ odnosa Dantoove i Dickijeve teorije.

Prigovor Monroea Beardsleyja također ne predstavlja veći problem za odnos ovih dviju teorija.⁴⁶⁷ Naime, Beardsley tvrdi kako je nekoherentno utvrditi da se procjena i proglašenje nekoga predmeta umjetničkim odvija na temelju određenih praksi i unutar institucija umjetničkoga svijeta, a pritome jasno ne odrediti pravila i granice za te prakse i institucije. Iako se ovaj prigovor načelno može smatrati ispravnim, unutar Dickijeve se teorije takvo minimalno određenje pokazuje nužnim jer bi se prejakim uvjetima za ograničenje relevantnih praksi i institucija moglo isključiti brojna djela koja se unutar njih uistinu određuju kao umjetnička. To je pogotovo primjetno ukoliko se dodatno razmotre mogući prigovori da je definiranje umjetničkih djela na temelju nekih, kako traži i Danto, objektivnih razloga, moguće i izvan institucionalnoga svijeta kako ga razumije Dickie, kao i da postoji mogućnost institucijske pogreške u klasifikatornoj procjeni umjetničkih djela.⁴⁶⁸ Međutim, ukoliko bi se institucije i prakse umjetničkoga svijeta reducirale na Dantoovo tumačenje odnosa autora koji recipijentima intencionalno nudi interpretacije značenja za koja potonji moraju biti u stanju prepoznati i interpretirati unutar teorije umjetnosti te njene kontekstualne i povijesne zadanoosti, taj bi prigovor bilo moguće zaobići. Utoliko se Dantoova teorija može shvatiti kao nužna korekcija Dickijeve pristupa institucijskome shvaćanju.

Prethodni je argument već naznačio da se Institucijska teorija pokazuje inferiornom Dantoovoj teoriji umjetnosti, a sljedeća su tri argumenta upućena kao kritike Dickieju u tom smislu još dalekosežnija i pokazuju neodrživost tumačenja Dantoove teorije umjetnosti kao institucijske teorije onako kako je tumači Dickie. Prvi je od tih argumenata Wollheimov: predstavnici institucija koji nominiraju predmete za status umjetničkoga djela i prosuđuju o tom statusu ili imaju razloge za proglašenje takvoga statusa ili ih nemaju. Ukoliko ih nemaju, onda bi takvo proglašenje bilo

⁴⁶⁶ Daljnja se analiza Cohenovog i Dickijeve stava ipak može pratiti. Vidi u Mendenhall, V., »Dickie and Cohen on What Art Is«, *The Journal of Aesthetic Education*, Vol 16, No. 2 (Summer, 1982), str. 41-52.

⁴⁶⁷ Usporedi u Yanal, R. J., »The Institutional Theory of Art«, u Kelly, Michael (ur.), *The Encyclopedia of Aesthetics* i Dickie, G., »The Institutional Theory of Art«, u: Carroll, Noël (ur.), *Theories of Art Today*. Oba se pregleda Beardsleyjeve kritike pozivaju na Beardsleyjev članak »Is Art Essentially Institutional?« iz 1976. Nažalost, članak nije dostupan u Hrvatskoj.

⁴⁶⁸ Usporedi u Adajian, T., »The Definition of Art«, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2016 Edition), Edward N. Zalta (ur.), <https://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/art-definition/>. Pristup 3. kolovoza 2018.

potpuno iracionalno i ne može se teorijski obraniti. Ukoliko ih imaju, onda treba pokazati koji su. U prvoj se inačici jednim takvim razlogom može smatrati artefaktualnost objekta koji se procjenjuje, no sama se artefaktualnost pokazuje preslabom iz dva razloga. Prvi je taj što je moguće da nešto bude artefakt u izvedenome smislu, naime, u smislu postojanja neke minimalne aktivnosti na predmetu kojom ga više ne smatramo isključivo prirodnim objektom,⁴⁶⁹ a da se pritome ne pokaže ni jedan nužan razlog zbog kojega bi taj artefakt bio kandidiran za prosudbu o njegovome umjetničkome statusu. Drugi je razlog što se time daje preširoka definicija umjetničkoga djela. Naime bilo koji predmet koji bi zadovoljio uvjet artefaktualnosti mogao bi postati umjetničkim na temelju kandidiranja. U proširenoj inačici artefaktualnosti je dodana intencionalnost, naime namjera umjetnika da artefakt unutar umjetničkih podsustava prezentira publici koja o njemu mora imati minimalno razumijevanje zahvaljujući sudjelovanju u umjetničkim praksama i institucijama kao okviru unutar kojega se predmet prezentira. No, to nas nužno vraća na objašnjenje koje se tiče i prethodnoga argumenta. Naime, jedino objašnjenje navedenih praksi redukcija je na poznavanje teorije umjetnosti i na temelju nje ispravnoga identificiranja i interpretiranja umjetničkih djela kako to traži Arthur Danto. U suprotnom, te prakse ili nisu objašnjene ili ne postoje razlozi na temelju kojih bi se predmetima omogućio status umjetničkih djela.

Drugi se argument odnosi na ono što bi se u Institucijskoj teoriji u odnosu na Dantoovu teoriju umjetnosti moglo smatrati nadideonom zamjedbenom prosudbom, a to se s njom može smatrati potpuno nespojivim. Naime, iako Dickie eksplicitno ne tvrdi da se klasifikatorno određenje predmeta odnosi na zamjedbena svojstva koja je Danto odbacio, Danto tvrdi kako su se ona u Dickiejevoj teoriji ipak zadržala:

»«Ako nešto ne može biti cijenjeno“, piše Dickie, “to ne može biti umjetničko djelo“. Dickie poriče da on pod tim podrazumijeva posebnu *estetsku prosudbu*, no tako ga je bio shvatio istaknuti kritičar Ted Cohen, čiji argument, ako je pouzdan, ima određeno značenje za nas. Radi se o tome da postoje neki predmeti koje ne možemo cijeniti te koji stoga, prema kontrapoziciji Dickieove vlastite formule, ne mogu biti umjetnička djela.«⁴⁷⁰

⁴⁶⁹ Neka avangardna umjetnička djela traže odgovor upravo s obzirom na tako postavljeno objašnjenje. Naime, pitanje je što predstavlja minimalnu aktivnost da neki prirodni objekt može predstavljati artefakt. Dickiejevo je objašnjenje da to može biti čak i tako mala aktivnost kao što je izlaganje nekog prirodnoga objekta na zidu ili njegovo postavljanje u galeriji ili muzeju. Usporedi u Dickie, G., »Defining Art«, str. 255.

⁴⁷⁰ Danto, A. C., *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, str. 129.

Ne radi se o tome da Danto brani spomenuti Cohenove stav,⁴⁷¹ već se radi o tome da on Dickiejevo opravdanje ne smatra smislenim. Naime, za Dickieja dva neumjetnička i zamjedbeno istovjetna predmeta nisu ontološki različita i moguće je da jedan od njih postane kandidat za status umjetničkoga djela zahvaljujući nominaciji nekoga od članova umjetničkih institucija. No, prema Dantou, sama nominacija nije dovoljna i ne znači automatsko dobivanje umjetničkoga statusa. Upravo zato Dickie i pristaje na nadopunu uvjeta koju Danto formulira ovako:

»(...) a čak ni prema Dickievu kriteriju nije očito da se svaki predmet koji umjetnički svijet uzdiže do statusa umjetničkog djela mora *ipso facto* prosuditi povoljno. Iz teksta proizlazi da Dickie uistinu govori nešto slično ovome: “Kažem da svako umjetničko djelo mora imati neku *minimalnu* potencijalnu vrijednost ili valjanost“.«⁴⁷²

No, kada bi i stekao taj status, taj bi predmet dijelio dvije karakteristike, imao bi status umjetničkoga djela i ujedno zamjedbene karakteristike neumjetničkoga predmeta. To samo po sebi nije problematično, ali ukoliko se postavi pitanje na temelju čega ili kojih svojstava predmeta je dobiven taj status, otkriva se da je dobiven na temelju onih svojstava koji pripadaju vizualno jednakim neumjetničkim predmetima:

»“Zašto se“, govori Dickie, “ne bi mogla cijeliti obična svojstva *Fontane* – njezina sjajna bijela površina, dubina koja se otkriva kad se u njoj odražavaju okolni predmeti, njezin ugodan ovalan oblik? (...) To jesu svojstva spomenutog pisoara, kao i svojstva bilo kojeg pisoara izrađenog od bijelog porculana (...) No ovdje se postavlja pitanje je li umjetničko djelo *Fontana* uistinu istovjetno tom pisoaru te odatle jesu li te sjajne površine i duboki odrazi uistinu svojstva umjetničkog djela.“⁴⁷³

Međutim, takvo se objašnjenje pokazuje potpuno nespojivim s Dantoovom teorijom umjetnosti. Ukoliko je *Fontana* uistinu proglašena umjetničkim djelom na temelju zamjedbenih svojstava, nije moguće pridati joj ona svojstva koja, prema Dantou, drugim pisoarima kao neumjetničkim predmetima nedostaju. Ona je, naime, kao umjetničko djelo smjelo, drsko, pametno, itd.,⁴⁷⁴ te na taj način dijeli, prema Institucijskoj teoriji, neobjašnjena svojstva s drugim umjetničkim djelima. Moguće je utvrditi i da Dickie zamjedbena svojstva kao temelj procjene i dobivanja umjetničkoga statusa pokušava opravdati gestom postavljanja u institucijski određenoj okolini koja automatski

⁴⁷¹ Dantoovo obaranje Cohenovog argumenta vidi u *ibid.*, str. 130.

⁴⁷² *Ibid.*, str. 130.

⁴⁷³ *Ibid.*, str. 132.

⁴⁷⁴ Usporedi u *ibid.*, str. 132.

podrazumijeva takvu procjenu i koja naknadno u obzir uzima zamjedbena svojstva kao ranije navedeni minimalni kriterij:

»(...) prezentacija trgovca različita je od Duchampovoga površinski sličnoga čina postavljanja pisoara koje je proglasio "Fontanom" na toj sada poznatoj umjetničkoj izložbi. Poanta je u tome što se Duchampov čin odvio unutar određene institucijske okoline i to čini svu razliku.«⁴⁷⁵

No, ni ovo objašnjenje nije održivo budući da svođenje umjetničkoga djela na gestu unutar institucijskoga okvira koji procjenjuje i klasificira nije moguće prema Dickiejevu ranijem objašnjenju. Naime, geste same po sebi nemaju zamjedbena svojstva pa je takvu procjenu nemoguće izvršiti uz pomoć svojstava koje dijele umjetnički i neumjetnički predmeti. Zaključno, Dantoov je prigovor pokazao da se Dickie pri procjeni statusa predmeta ili mora pozvati na zamjedbena svojstva koja ne razlikuju umjetničke od neumjetničkih predmeta ili osloniti na potpunu proizvoljnost koja ni na koji način ne objašnjava zašto je neki predmet dobio umjetnički status. Stoga je u ovom pogledu čisto institucijsko objašnjenje potpuno neprimjenjivo na Dantoovu teoriju umjetnosti.

Posljednja se kritika Dickiejeve pozicije može shvatiti kao nastavak prethodnoga argumenta. Naime, budući da se institucijski ni na koji način ne pokazuju svojstva koja imaju proglašeni predmeti, s izuzetkom proizvoljnoga odabira predmeta za prosudbu njegovoga umjetničkoga statusa, Noël Carroll tvrdi da Institucijska teorija ne može odgovoriti na pitanje što umjetničko djelo uistinu jest. Ona za umjetničko djelo može samo utvrditi da se uklapa u određeni društveni kontekst pomoću institucija i društvenih praksi. Stoga ona ni nije definicija u punom smislu riječi. Da je tome uistinu tako, utvrđuje i Danto, a, paradoksalno, i sam je Dickie sklon to ustvrditi, naročito onda kada se poziva na sličnost jezika i društvenih praksi koje su na njemu izrasle te objašnjavajući umjetnost pomoću tih praksi.

Kako tvrdi Dickie, riječi kao dio jezične strukture imaju stabilna, ali i različita značenja unutar različitih konteksta. Zato se postavlja pitanje kako baratamo tim značenjima i kako ih usvajamo, ne oviseći isključivo o stabilnim i nepromjenjivim značenjima riječi. Stoga se različita značenja riječi usvajaju i razvijaju zahvaljujući društvenim praksama i kulturnim formama:

⁴⁷⁵ Dickie, G., »Defining Art«, str. 255.

»Drugi tvrde, izvjesnije, da riječi imaju značenja u skladu s više zemaljskim formama – i da dolazimo do znanja tih značenja i osnovnih uporaba koje oprimjeruju ta značenja razvijajući ih u uporabi, nastanjujući i sudjelujući u tim formama života. (...) Kulturne forme ili prakse izrasle su na temelju jezika kao takvog i proizvode, usklađuju i stabiliziraju mnoga značenja pojmova koja su povezana s tim praksama.«⁴⁷⁶

Sudjelovanje u različitim društvenim, kulturnim formama, stoga, omogućuju različita značenja. Primjerice, formalne institucije i njihove prakse omogućuju nam razumijevanje onih pojmova koji se unutar tih institucija proizvode ili mijenjaju u odnosu na osnovno značenje kojim smo baratali prije promjena kao posljedica djelovanja tih praksi. Naprosto, sudjelovanje u društvenim formama povratno djeluje na razumijevanje tih formi. S obzirom na to da je umjetnost, iako neformalno određena, nesumnjivo jedna od takvih formi, ona podrazumijeva društvene prakse u kojima sudjelujemo, a to se sudjelovanje povratno odnosi na naše razumijevanje praksi u kojima sudjelujemo, a onda i na razumijevanje same društvene forme, naime umjetnosti:

»Postoje formalne prakse intelektualne vrste u kojima su značenja proizvedena i modificirana odredbama i ta su značenja potom prihvaćena volutaristički. Unatoč povremenim manifestima, umjetnost je kao aktivnost, u usporedbi s prethodno navedenim praksama, neformalna. Ili, preciznije, umjetnost se sastoji od brojnih, vrlo različitih neformalnih praksi. Neformalne prakse, kao i formalne, vode, komuniciraju, mijenjaju i stabiliziraju značenja u jeziku koji ih prati. (...) Stoga su, na ovaj način, umjetničke prakse mogle oblikovati i suziti značenje riječi “umjetnost” i “umjetničko djelo”.«⁴⁷⁷

Jasno je kako se Dickie ovdje odlučuje na vezu jezika i društvenih praksi. To istovremeno podrazumijeva dvije stvari; (1) značenje pojma umjetničkog djela je promjenjivo, društveno i povijesno uvjetovano, a (2) bez obzira na sve promjene značenja naše je razumijevanje stabilno i postoji čak i kada nije eksplicitno izrečeno ili objašnjeno.

Takvo objašnjenje, međutim, samo potvrđuje ono što je ustvrdio Carroll, naime nedostatak određenja što umjetnost doista jest pa se u slučaju Institucijske teorije doista ne radi o definiciji, iako ona doista može objasniti kako se određene društvene prakse uklapaju u društveni kontekst. Sličan zaključak o nedostatku pravog sadržaja u definiciji umjetničkoga djela i u proširenju prethodnoga argumenta iznosi i Danto:

»Ono što je Dickie previdio bila je dvosmislenost izraza “čini”, koja se javlja u pitanju: što neku stvar čini umjetničkim djelom? On je naglašavao pitanje kako nešto postaje umjetničko djelo, što može biti institucijska stvar, dok je, u ime

⁴⁷⁶ Dickie, George, »Art and Value«, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 40, No. 2, April 2000, str. 228-241, ovdje str. 236.

⁴⁷⁷ Ibid., str. 237.

estetskih razmatranja, zanemario pitanje koja svojstva sačinjavaju umjetničko djelo kad nešto već jest umjetničko djelo.⁴⁷⁸

S obzirom na sve prikazano i analizirano, preostaje utvrditi podržava li Dantoova teorija umjetnosti institucijsko objašnjenje, tj. može li se ona opravdano smatrati institucijskom teorijom. Dantoova se teorija umjetnosti nesumnjivo snažno oslanja na kontekstualno i povijesno uvjetovane interpretacije, no to samo po sebi nije dovoljno da bismo je sveli na institucijsko objašnjenje. Prvo, sasvim je jasno da je prva inačica Institucijske teorije potpuno nekompatibilna s Dantoovom teorijom. Artefaktualnost umjetničkoga djela javlja se kao nužnost u obje teorije. Kod Dickieja i kod Dantoa ona označava intencionalnost kao nužan uvjet definicije, iako nije objašnjena na isti način. Za Dickieja ona predstavlja minimalno posredovanje koje ne dozvoljava da čisto prirodni objekti dobiju status umjetničkoga djela, a što onemogućuje da definicija obuhvati sve moguće objekte i postane naprosto preširoka. Ipak, tako postavljena intencija ne govori ništa o onome na čemu inzistira Danto, naime na intenciji koja u sebi uključuje svojstvo umjetničkih djela da imaju značenje, tj. da su uvijek o nečemu pa i sebi samima te da to izražavaju na specifičan/metaforički način. Dalje, Institucijska teorija ne može objasniti razliku između umjetničkih i neumjetničkih predmeta mimo pozivanja na zamjedbena svojstva koja se za Dantoa pokazuju kontingentima, a ukoliko to pokušava, oslanja se na društvenu proizvoljnost koju Danto ne prihvća. Također, Dickiejeva pozicija otvara svojevrsnu ontološku pukotinu i kada razmatra samo jedan predmet koji pretendira na status umjetničkoga djela. To se djelo istovremeno razmatra kao neumjetničko i umjetničko jer se, kako je pokazano, umjetnički status dodjeljuje ne samo društvenom procedurom, već i njezinim oslanjanjem na minimalne estetske kvalitete koje posjeduju i neumjetnički predmeti. Stoga su u trenutku kada se ne nalaze unutar institucijskoga svijeta, umjetnička djela svedena su na neumjetničke predmete. Takav je ontološki dualizam moguć s obzirom da Institucijska teorija, kako pokazuju Danto i Carroll, nije ponudila definiciju u pravome smislu. Naime, propitujući uvjete društvene procedure, Institucijska teorija nije pokazala nikakav dovoljan sklop svojstava koji umjetnička djela moraju imati. Dickiejev nužni uvjet artefaktualnosti umjetničkoga djela svakako se pokazuje nedovoljnim jer ga ni na koji način u potpunosti ne definira te, unatoč Dickijevim nastojanjima, ostavlja pokušaj definicije preširokim. U konačnici,

⁴⁷⁸ Danto, A. C., *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, str. 133.

ono što u potpunosti isključuje Dickiejevo institucijsko objašnjenje iz Dantoove teorije njegovo je neopravdano shvaćanje pojma umjetničkoga svijeta kao društvene institucije.

Danto u članku *Umjetnički svijet* istoimeni pojam ovako određuje:

»Vidjeti nešto kao umjetnost zahtijeva nešto što oko ne može otkriti – atmosferu teorije umjetnosti, poznavanje povijesti umjetnosti: umjetnički svijet.«⁴⁷⁹

Jasno je da Dickiejevo objašnjenje pojma nije u skladu s Dantoovim te predstavlja osnovu nesporazuma u tumačenju bliskosti ovih dviju teorija. Dok Dantoov pojam označava teoriju umjetnosti, povijest umjetnosti te kontekst i povijesni trenutak nastanka, Dickiejev je pojam usmjeren na društvene institucije. Pa iako se objašnjenja mogu približiti u smislu uzimanja u obzir kontekst u kojemu se umjetničko djelo nalazi, Dickiejeva je redukcija pojma umjetničkoga svijeta na društvene institucije i njihov legitimitet u proglašavanju statusa umjetničkoga djela za Dantoa ostala neprihvatljiva i udaljena od njegove teorije umjetnosti.

Razliku u teorijama možda je i najbolje prikazao Noël Carroll:

»Ako je Dantoov umjetnički svijet ideja, Dickiejev je svijet ljudi, umjetnika i njihove publike.«⁴⁸⁰

Unatoč modifikacijama vlastite teorije, Dickie je također odustao od približavanja i nadopunjavanja dviju teorija, kao i od tumačenja Dantoove teorije umjetnosti kao početne točke daljnjih objašnjenja u institucijskome smjeru. Objašnjavajući raskid s Dantoovom teorijom, Dickie se također poziva na pogrešno shvaćanje pojma umjetničkoga svijeta:

»Moje ranije pogrešno vjerovanje da je moja teorija izravni filozofski potomak Dantoove teorije bilo je rezultat nerazumijevanja s moje strane. Shvatio sam da jedna rečenica iz njegovoga članka "Umjetnički svijet" iz 1964. znači jedno, dok je on shvatio da znači nešto sasvim drugo. Rečenica je bila "Vidjeti nešto kao umjetnost zahtijeva nešto što oko ne može otkriti – atmosferu teorije umjetnosti, poznavanje povijesti umjetnosti: umjetnički svijet". Ispostavilo se da su ono što Danto podrazumijeva kao umjetnički svijet i ono što ja podrazumijevam kao umjetnički svijet vrlo različite vrste stvari.«⁴⁸¹

Unatoč kasnijem udaljavanju od Dantoa, druga se inačica Dickiejeve teorije ne pokazuje u potpunosti nekompatibilnom s Dantoovom teorijom umjetnosti, ali je ujedno opterećena s dva

⁴⁷⁹ Danto, A. C., »The Artworld«, str. 580.

⁴⁸⁰ Carroll, Noël, »Introduction«, u: Carroll, Noël (ur.), *Theory of Art Today*, str. 14.

⁴⁸¹ Dickie, George, »A Tale of Two Artworlds«, u: Rollins, Mark (ur.), *Danto and His Critics. Second Edition*, Blackwell Publishing, Oxford, 2012, str. 111-117, ovdje str 117.

neriješena problema. Na tu se inačicu, nažalost, Danto nikada nije referirao pa nam nedostaje bilo koji argument koji bi bio izravno u vezi s oba teoretičara umjetnosti. Možemo, međutim, ukratko ponuditi ono što se kao rezultat modificiranja Institucijske teorije izravno pokazuje. Dickie u kasnijoj inačici Institucijske teorije prihvaća Dantoove argumente te preuzima njegovu metodu vizualno istovjetnih predmeta. Također, zadržava intenciju autora kojemu dodaje i razumijevanje nastajanja umjetničkih djela što može odgovarati poznavanju teorije umjetnosti kako je to u svojoj teoriji postavio Danto. Dickie zadržava i artefaktualnost, a Dantoov povijesnoumjetnički kontekst mijenja institucionalnim što podrazumijeva recipijente unutar institucijski postavljenog umjetničkoga svijeta. Ti recipijenti u nekoj mjeri razumiju ono što je pred njima izloženo, a što odgovara interpretativnim mogućnostima koje je pretpostavio Danto. Kao jedina promjena tako se pokazuje nadopuna povijesnoumjetničkoga konteksta institucionalnim.⁴⁸² Međutim, kako je već pokazano Carrollovim argumentom, Institucijska je teorija još uvijek lišena svojstava umjetničkoga djela, tj. još uvijek ne pokazuje što umjetničko djelo jest pa ne predstavlja realnu definiciju.⁴⁸³ Taj se zahtjev javlja i kod Dantoa koji opravdano ne odustaje od nužnosti definiranja sklopa svojstava umjetničkoga djela, iako to za njega ne predstavlja jednak problem kao za Carrolla, već ukazuje na ontološki problem koji se u umjetnosti javlja s avangardnim i neoavangardnim umjetničkim djelima:

»Ne: doznati da se radi o umjetničkom djelu znači da ono ima svojstva na koja treba obratiti pozornost koja su nedostajala njegovu nepreobraženu dvojniku te da će naša estetska reakcija biti različita. A to nije institucijsko, već ontološko pitanje.«⁴⁸⁴

Drugi je problem cirkularnost Dickiejeve definicije. Naime, kako i sam Dickie priznaje, pojam umjetnika definiran je pojmom umjetničkoga djela, a ono pak pojmovima publike i umjetničkoga svijeta. Pa iako je pojam publike izvan cirkularnosti, ona se potvrđuje time što se pojam umjetničkoga svijeta ponovo objašnjava prethodnim pojmovima koji su doveli do pojma umjetničkoga svijeta. No, za Dickieja to ne predstavlja problem i zaključuje kako nije riječ o logičkoj pogreški jer informativnost definicije nije narušena.⁴⁸⁵ Stoga Dickie zaključuje kako je

⁴⁸² Usporedi u Dickie, G., »The Institutional Theory of Art«, u: Carroll, Noël (ur.), *Theories of Art Today*, str. 96-97.

⁴⁸³ Dickie prigovor odbija tvrdeći da nikada nije želio ponuditi realnu definiciju niti da je ikada koristio taj termin. Usporedi u *ibid.*, str. 103.

⁴⁸⁴ Danto, A. C., *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, str. 141.

⁴⁸⁵ Dobar je primjer cirkularnosti, ali i informativnosti koncept zaključka, premise i konkluzije. Naime, za zaključak se može reći da je logički oblik sastavljen od premisa i konkluzije, premisa je sud iz koje slijedi konkluzija, a konkluzija je sud dobiven iz premise. Usporedi u Yanal, Robert J., »The Institutional Theory of Art«, u Kelly,

informativnost definicije sačuvana, a svaka druga definicija ne bi objasnila umjetničko djelo. Drugim riječima, ukoliko je moguće općenito izbjeći cirkularnost u dokazivanju definicije, to nije moguće u slučaju institucijske definicije.⁴⁸⁶

S obzirom na to da je kasnija inačica Institucijske teorije vrlo slična Dantoovoj teoriji umjetnosti, valja zaključiti da je Dantoova teorija umjetnosti u prednosti pri definiranju umjetničkoga djela, iako dvije analizirane teorije nisu inkonzistentne, te da Dantoova teorija umjetnosti podržava kasniju inačicu Institucijske teorije. Štoviše, budući da je kasnija Institucijska teorija uključila i društvene procedure, ulogu institucija, društva i uvriježenih praksi koje se unutar društva odvijaju i koje utječu na naše shvaćanje umjetnosti te na razvoj umjetničkih djela, može se zaključiti i da Dantoova teorija njome treba biti nadopunjena kako bi se objasnili i društveni utjecaji na umjetnost i stvaranje umjetničkih djela. Time se Dantoova teorija iz relacijske sfere konteksta i povijesti umjetnosti pomiče prema društvenome kontekstu te ga uključuje u sebe. Dantoova teorija se može u potpunosti pomaknuti od teorije značenja,⁴⁸⁷ izbjegavajući pritom čiste oblike jakoga i slaboga institucionalizma, prema kontekstualizmu koji u sebi uključuje međusobno isprepleteni umjetnički i društveni kontekst.

Michael (ur.), *The Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford University Press, 1998, dostupno na www.researchgate.net/publication/227023457_The_Institutional_Theory_of_Art_A_Survey. Pristup 4. kolovoza 2018.

⁴⁸⁶ Ibid.

⁴⁸⁷ Ibid.

Zaključak

Promjene u umjetnosti 20. stoljeća pokazale su nužnost definiranja umjetničkih djela. Avangardna i neoavangardna produkcija umjetničkih djela označila je radikalni raskid s umjetničkom tradicijom i tradicionalno shvaćenim umjetničkim djelima. Pojava umjetničkih djela kao što su Duchampova *Fontana* i Warholova *Brillo kutija*, koje predstavljaju centar Dantoovog istraživanja umjetnosti, da spomenemo samo one najpoznatije, za teorijsko bavljenje umjetnošću značile su nužnost novoga pristupa klasifikaciji umjetničkih djela. Tradicionalne su se definicije u slučaju navedenih umjetničkih djela pokazale nedovoljnima. Pokazalo se, naime, da reprezentacijsko svojstvo nije specifično za umjetnička djela jer postoje i drugi predmeti koji mogu reprezentirati, tj. stajati za nešto ili biti o nečemu, a da pritome nisu umjetnička djela. Zahtjev da umjetničko djelo izražava emocije bilo je jednako lako odbaciti. Naime, postoji dovoljno zamislivih slučajeva koji izražavaju neku emociju poput plača, smijeha itd., a da pritom također nisu nužno umjetnička djela. Formalna ili zamjedbena svojstva poput rasporeda linija, ploha, boja i tome slično pokazala su se nedovoljnima u slučaju postojanja neumjetničkih predmeta koji su uslijed promjena u umjetnosti počeli figurirati kao umjetnička djela i koji su s drugim umjetničkim djelima dijelili ista formalna ili zamjedbena svojstva. Svojstvo reprezentiranja, svojstvo ekspresije i formalna svojstva su se stoga pokazala nedovoljno odredbenima. Na njima ustanovljene reprezentacijske, ekspresivističke i formalističke definicije urušile su se upravo na primjeru avangardnih i neoavangardnih umjetničkih djela. Stoga je kao logična posljedica toga urušavanja bila skepsa u pogledu mogućnosti definiranja umjetničkih djela.

Tako se izražena skepsa oslonila se na različite tipove argumenata poput argumenta o umjetnosti kao otvorenoga koncepta koji bi definiranjem izgubio mogućnost inoviranja ili kao koncepta koji na temelju sličnosti ne može biti unificiran te utoliko ne može pod nekom definicijom objediniti različita umjetnička djela. No, niti skepsa u pogledu definiranja umjetničkih djela niti oslanjanje na intuicije ili prototipove u prepoznavanju umjetničkih djela nisu mogli biti zadržani s obzirom na predmete koji su se u avangardi smatrali umjetničkim djelima. Ni intuicije ni prototipovi nisu mogli poslužiti u prepoznavanju radikalno novih umjetničkih predmeta, naročito s obzirom na to da su s neumjetničkim predmetima dijelili sva zamjedbena svojstva.

Dantoova je teorija umjetnosti stoga označila novi pristup u definiranju umjetničkih djela. Nedovoljnost ranijih uvjeta nadomještena je novim sklopom nužnih i zajedno dovoljnih razloga da bismo neki predmet smatrali umjetničkim djelom. U prvome je dijelu rada izložen navedeni sklop razloga koji sastavljaju reprezentacijsko svojstvo umjetničkog djela. To su stil, interpretacija umjetničke reprezentacije kao izraza, te povijesnoumjetnički kontekst unutar kojega se umjetničko djelo nalazi i interpretira. Reprezentacijsko se svojstvo pokazalo kao problematično ukoliko je riječ o umjetničkim djelima općenito pa se, uz osnovni zadatak da se Dantoova teorija umjetnosti prikaže u kontekstu ispitivanja osobitosti vizualnih umjetnosti, istraživanje ograničilo na ispitivanje vizualnih umjetničkih djela. Tako je, prema Dantoovoj teoriji umjetnosti, umjetničko djelo definirano kao predmet koji je uvijek o nečemu, tj. intencionalno mu je određeno značenje i stil kao način reprezentiranja. Kao specifičan način reprezentiranja, umjetničko se djelo interpretira kao izraz o nekom sadržaju, a moguće se interpretacije uvijek odvijaju unutar konteksta u kojemu je umjetničko djelo nastalo i u kojemu se nalazi. Za Dantoa to je umjetnički svijet, sklop ideja i teorija koje omogućuju konstituciju umjetničkih djela te se uvijek javlja u određenom povijesnom kontekstu. Budući da ideje i teorije nisu uvijek dostupne recipijentima, nije ni identifikacija svakog djela kao umjetničkoga moguća u svakom povijesnom razdoblju. Time je pokazano da umjetničko djelo više ne ovisi o zamjedbi kao tek prirodnoj sposobnosti, već o znanjima, vjerovanjima i na njima utemeljenim interpretacijama za koje su recipijenti sposobni. Kako i recipijenti pripadaju određenome umjetničkom svijetu (tj. kontekstu) te su njihove interpretacije uvjetovane dostupnim sustavima znanja i vjerovanja, to u Dantoovoj teoriji umjetnosti predstavlja inherentnu društvenost i nezaobilazni aspekt društvene konstitucije umjetnosti. Stoga je valjanost interpretacija potrebno tumačiti kao kulturnu i društvenu uvjetovanost, a time se konvencionalistička arbitrarnost značenja dodatno potvrđuje kao važeća u njegovoj teoriji.

Preuzimanje Hegelove teze o povijesnosti naznačilo je u Dantoa i preuzimanje teze o kraju umjetnosti. Iako je sama teza visoko spekulativna i jedina potvrda koju empirijski možemo imati jest stanje u suvremenoj umjetnosti, pokazano je da ona nije puko oslanjanje na Hegelov autoritet, već se može smatrati unutarnjim zahtjevom Dantoove teorije kojom on metodološki osigurava definiciju od mogućnosti da se uruši nekom novom promjenom u umjetničkim praksama. Danto je pojam kraja umjetnosti primijenio na način na koji je Hegel razumio kraj povijesti. Time je

omogućio da se umjetnost shvati kao aktivnost u posljednjoj fazi svoga razvoja koja predstavlja prijelaz u vlastitu filozofiju i pojmovno objašnjenje vlastite strukture i povijesnoga razvoja.

Oslanjajući se na modularno tumačenje vizualne percepcije, Danto je prihvatio dualizam viđenja i interpretiranja umjetničkih djela. Naturalističko tumačenje koje se smatralo karakterističnim za Dantoovu poziciju i koje odbija konstruktivističku tezu o povratnome utjecaju vizualnih umjetnosti na našu percepciju istraženo je i modificirano. Naime, teza o potpunoj odijeljenosti našeg prirodnoga perceptivnoga aparata i naših kulturnih praksi je odbačena u korist umjerenije teze. Ona podrazumijeva da se naše vizualne percepcije ne mijenjaju pod utjecajem vizualno dostupnih podataka, ali i da vizualno dostupni podatci mogu kreirati određena arbitrarno određena značenja koja modificiraju ono što um interpretira. Ta se značenja internaliziraju i postaju dio onoga što se neopravdano smatra potpuno prirodno zadanim perceptivnim aparatom. Time se još jednom pokazuje opstojnost konvencionalizma u Dantoovoj teoriji umjetnosti te ispravnost svrstavanja njegove teorije u konvencionalističke teorije.

Osim konvencionalističkom, Dantoova se teorija umjetnosti smatra i institucijskom pa je dovedena u vezu s Dickiejevom Institucijskom teorijom. Iako je istaknuto da dijele neke zajedničke karakteristike, prva je inačica Institucijske teorije potpuno odbačena kao inkonzistentna s Dantoovom. No, s obzirom da je Dickie modificirao vlastitu teoriju, ali se Danto o tome nikada nije očitovao, pokazano je da je novu inačicu teorije moguće uključiti u Dantoovu teoriju umjetnosti. Time bi Dantoova teorija umjetnosti nudila potpunije objašnjenje jer bi, osim u smislu kontekstualnoga tumačenja, uključila društvene institucije i njihove procedure u klasifikaciji umjetničkih djela. Time bi svrstavanje Dantoove teorije umjetnosti u institucijske teorije bilo jače utemeljeno.

Dakle, osnovne su teze ovoga rada bile pokazati veći utjecaj konvencija negoli je to Danto bio spreman prihvatiti. No, konvencionalizam se u slučaju njegove teorije umjetnosti nije mogao izbjeći, već je sačuvan u općoj predispoziciji njegove teorije. Takav je zaključak poduprt analizom ekstenzijskih elemenata poput povijesnosti i kontekstualnosti koji predstavljaju okvir interpretacije umjetničkih djela i omogućuju kulturnu i društvenu arbitrarnost značenja i izraza. Takav je zaključak poduprt i analizom modularno shvaćene percepcije vizualnih umjetničkih djela za koje se pokazuje da podupiru arbitrarnost značenja. Arbitrarnost značenja o kojima odlučujemo društveno i kulturno stoga uistinu djelomično mijenjaju našu zbilju, iako ne na radikalan,

konstruktivistički način. Vizualna umjetnička djela djeluju na naš um i sudjeluju u društvenoj proizvodnji, razmjeni i internalizaciji značenja zahvaljujući konvencijama i procedurama umjetničkih institucija, a modificirana Dantoova teorija umjetnosti takav zaključak može i poduprijeti.

Popis literature

Abell, Catharine, »Expression in the Representational Arts«, *American Philosophical Quarterly*, Vol. 50, No. 1 (January, 2013), str. 23-35

Adajian, Thomas, »On the Prototype Theory of Concepts and the Definition of Art«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 63, No. 3 (Summer, 2005), str. 231-236

Adajian, Thomas, »The Definition of Art«, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2016 Edition), Edward N. Zalta (ur.), <https://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/art-definition/>

Afrić, Vjekoslav, »Pogovor« u Kuhn, Thomas, *Struktura znanstvenih revolucija*, Naklada Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb, 2013, str. 230-242

Aldrich, Virgil, »“Expresses“ and “Expressive“«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 37, No. 2 (Winter, 1978), str. 203-217

Ankersmith, F., R., »Danto on Representation, Identity and Indiscernibles«, *History and Theory*, Vol. 37, No. 4, Theme Issue 37: Danto and His Critics: Art History, Historiography and After the End of Art (December, 1998), str. 44-70

Ankersmith, F., R., »Representation as the Representation of Experience«, *Metaphilosophy*, Vol. 31, No. 1/2, Special Issue: The Philosophy of Interpretation (January 2000), str. 148-168

Arell, Douglas, »What Goodman Should Have Said about Representation«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 46, No. 1 (Autumn, 1987), str. 41-49

Atkin, Albert, »Peirce's Theory of Signs«, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2013 Edition), Edward N. Zalta (ur.), www.plato.stanford.edu/archives/sum2013/entries/peirce-semiotics/

Bachrach, Jay E., »Dickie's Institutional Definition of Art: Further Criticism«, *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 11, No. 3 (July, 1977), str. 25-35

Baiser, Frederick, *Hegel*, Routledge, New York, 2005, str. 291-307

- Beardsley, Monroe, C., »“Languages of Art“ and Art Criticism«, *Erkenntnis* (1975-), Vol. 12, No. 1, The Philosophy of Nelson Goodman, Part 1 (January, 1978), str. 95-118
- Benjamin, Walter, »The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction«, *Illuminations. Essays and Reflections*, , Schocken, New York, 1969, str. 217-251
- Bird, Alexander, »Thomas Kuhn«, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2013 Edition), Edward N. Zalta (ur.), URL = <https://plato.stanford.edu/archives/fall2013/entries/thomas-kuhn/>
- Boardman, Frank, »Back in Style: A New Interpretation of Dato's Style Matrix«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 73, No. 4 (Fall, 2015), str. 441-448
- Božićević, Vanda, »Filozofija umjetnosti Arthura Dantoa«, u: Danto, A. C., *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, Kruzak, Zagreb, 1996, str. 297-320
- Brand, Peg, Brand, Myles, »Surface and Deep Interpretation«, u: Rollins, Mark (ur.), *Danto and His Critics. Second Edition*, Blackwell Publishing, Oxford, 2012, str. 69-83
- Brown, Lee B. »Definitions and Art Theory«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 27, No. 4 (Summer, 1969), str. 409-415
- Carney, James, D., »Representation and Style«, *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 53, No. 4 (December, 1993), str. 811-828
- Carrier, David, »Gombrich and Danto on Defining Art«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 54, No. 3 (Summer, 1996), str. 279-281
- Carrol, Noëll i Banes, Sally, »Dance, Imitation and Representation« u Carrol, Noëll, *Art in Three Dimensions*, Oxford University Press, New York, 2010
- Carrol, Noëll i Banes, Sally, »Working and Dancing: A Response to Monroe Beardsley's "What Is Going on in a Dance?"«, *Dance Research Journal*, Vol. 15, No. 1 (Autumn, 1982), str. 37-41
- Carrol, Noëll, *Art in Three Dimensions*, Oxford University Press, New York, 2010
- Carroll, N., »The End of Art?«, *History and Theory*, Vol. 37, No. 4, Theme Issue 37: Danto and His Critics: Art History, Historiography and After the End of Art (December, 1998), str. 17-29

Carroll, Noël, »Danto, Style and Intention«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 53, No. 3, (Summer, 1995), str. 251-257

Carroll, Noël, »Introduction«, u: Carroll, Noël (ur.), *Theories of Art Today*, The University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin, 2000, str. 3-24

Carroll, Noël, »Modernity and the Plasticity of Perception«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 59, No. 1 (Winter, 2001), str. 11-17

Carroll, Noël, *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*, Routledge, London, 1999

Carroll, Noël, *Theories of Art Today*, The University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin, 2000

Churchland, Paul M., »Perceptual Plasticity and Theoretical Neutrality: A Reply to Jerry Fodor«, *Philosophy of Science*, Vol. 55, No. 2 (June, 1988), str. 167-187

Cohen, Ted, »The Possibility of Art: Remarks on a Proposal by Dickie«, *Philosophical Review* 82, 1973, str. 69-82

Crowther, Paul, »Cultural Exclusion, Normativity and the Definition of Art«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol 61, No. 2 (Spring, 2003), str. 121-131

Crowther, Paul, »Ontology and Aesthetics of Digital Art«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 66, No. 2 (Spring, 2008), str. 161-170

Crowther, Paul, »The Logic Structure of Pictorial representation«, dostupno na <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-GU6PJM7L/15216d92-b932-4e34-9d12-87c5fca31065/PDF>

Curtin, Dean, W., »Varieties of Aesthetic Formalism«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 40., No. 3 (Spring, 1982), str. 315-326

Danto, Arthur C., »Art, Evolution, and the Consciousness of History«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 44, No. 3 (Spring, 1986), str. 223-233

Danto, Arthur C., »Description and the Phenomenology of Perception«, u: Bryson, Norman, Holly, Michael Ann i Moxey, Keith (ur.), *Visual Theory: Painting and Interpretation*, Polity, Cambridge, 1989, str. 201-216

Danto, Arthur C., »Hegel's and-of Art Thesis«, na www.rae.com.pt/Danto%20hegel%20and%20art.pdf

Danto, Arthur C., »Ontology, Criticism, and the Riddle of Art Versus Non-Art in *The Transfiguration of the Commonplace*«, <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=505>

Danto, Arthur C., »Predgovor hrvatskom izdanju«, u: Danto, Arthur, C., *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, Kruzak, Zagreb, 1996

Danto, Arthur C., »Seeing and Showing«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 59, No. 1 (Winter, 2001), str. 1-9

Danto, Arthur C., »The Artworld«, *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting. (October 15, 1964), str. 571-584

Danto, Arthur C., »The End of Art: A Philosophical Defense«, *History and Theory*, Vol. 37, No. 4, Theme Issue 37: Danto and His Critics: Art History, Historiography and After the End of Art (December, 1998), str. 127-143

Danto, Arthur C., *After the End of Art. Contemporary Art and The Pale of History*, Princeton University Press, New Jersey, 1995

Danto, Arthur C., *Analytical Philosophy of Action*, Cambridge University Press, New York, 1973

Danto, Arthur C., *Artworks and real things*, 1971, na <https://www.scribd.com/document/179065094/Danto-Artworks-and-Real-Things>

Danto, Arthur C., *Nasilje nad ljepotom. Estetika i pojam umjetnosti*, Biblioteka Refleksije, Zagreb, 2007

Danto, Arthur C., *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, Kruzak, Zagreb, 1997

Danto, Arthur, C., »Animals as Art Historians«, u: Danto, Arthur, C. (ur.), *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, Noonday Press, New York, 1993, str. 15-31

Danto, Arthur, C., »Art and Meaning«, u Carroll, Noël (ur.): *Theories of Art Today*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin, 2000, str. 130-140

Danto, Arthur, C., »Narrative and Style«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 49, No. 3, (Summer, 1991), str. 201-209

Danto, Arthur, C., *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986

Davies, David, »Interpretive Pluralism and the Ontology of Art«, *Revue Internationale de Philosophie*, Vol. 50, No. 198 (4), L'Esthétique/Aesthetics, (Dècembre, 1996), str. 577-592

Davis, Whitney, »When Pictures Are Present: Arthur Danto and the Historicity of the Eye«, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 59, No. 1 (Winter, 2001), str. 29-38

De Clercq, Rafael, »The Concept of an Aesthetic Property«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 60, No. 2. (Spring, 2002), str. 167-176

De Saussure, Ferdinand, *Tečaj opće lingvistike*, ArTresor: Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje, 2000

Dean, Jeffrey, T., »The Nature of Concepts and the Definition of Art«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 61, No. 1 (Winter, 2003), str. 29-35

Debord, Guy, *Društvo spektakla & komentari društvu spektakla*, Arzin, Zagreb, 1999

Dempster, Douglas J., »Aesthetic Experience and Psychological Definitions of Art«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 44, No. 2 (Winter, 1995), str. 153-165

Devereaux, Mary, »More Than "Meets the Eye"«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 43, No. 2 (Winter, 1984), str. 159-169

Dickie, George, »A Tale of Two Artworlds«, u: Rollins, Mark (ur.), *Danto and His Critics. Second Edition*, Blackwell Publishing, Oxford, 2012, str. 111-117

Dickie, George, »Art and Value«, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 40, No. 2, April 2000, str. 228-241, ovdje str. 236

Dickie, George, »Defining Art«, *American Philosophical Quarterly*, Vol. 6, No. 3 (July, 1969), str. 253-256

Dickie, George, »Evaluating Art«, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 25, No. 1, Winter 1985, str. 3-16

Dickie, George, »Is Psychology Relevant to Aesthetics«, *The Philosophical Review*, Vol. 71., No. 3 (July, 1962), str. 285-302

Dickie, George, »The Institutional Theory of Art«, u: Carroll, Noël (ur.), *Theories of Art Today*, The University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin, 2000, str. 93-108

Dickie, George, »The Myth of the Aesthetic Attitude«, *American Philosophical Quarterly*, Vol. 1, No. 1 (January, 1964), str. 56-65

Dickie, George, *The Art Circle*, New York, Haven, 1984

Dilworth, John, »Internal versus External Representation«, *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*, Vol. 62, No. 1 (Winter, 2004), str. 23-36

Doorman, Maarten, *Art in Progress. A Philosophical Response to the End of the Avant-Garde*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2003

Drost, Mark, P., »Husserl and Goodman on the Role of Resemblance in Pictorial Representation«, *International Studies in Philosophy*, Vol. 24, Issue 4, 1996, str. 17-27

Dutton, Denis, »A Naturalist Definition of Art«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 64, No. 3 (Summer, 2006), str. 367-377

Eagleton, Terry, *The Idea of Culture*, Blackwell Publishing, Oxford, 2000

Eagleton, Terry, *The Ideology of the Aesthetic*, Blackwell Publishing, Oxford, 1990

Eldridge, Richard, »Problems and Prospects of Wittgensteinian Aesthetics«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 45, No. 3 (Spring, 1987), str. 251-261

Farr Tormey, Judith i Tormey, Alan, »Art and Ambiguity«, *Leonardo*, Vol. 16, No. 3, Special Issue: Psychology and the Arts (Summer, 1983), str. 183-187

Files, Craig, »Goodman's Rejection of Resemblance«, *The British Journal of Aesthetics*, Volume 36, Issue 4, 1 October 1996, str. 398-412

Finci, Predrag, *Estetska terminologija*, Biblioteka Antibarbarus, Zagreb, 2014

Fisher, John Andrew, »Is there a Problem With Indiscernible Counterparts«, *The Journal of Philosophy*, Vol. 92, No. 9 (September, 1995), str. 467-484

Fodor, Jerry Alan, *The Modularity of Mind*, MIT Press, Cambridge, 1983

Fodor, Jerry Alan, »A Reply to Churchland's "Perceptual Plasticity and Theoretical Neutrality«*, Philosophy of Science*, Vol. 55, No. 2 (June, 1988), str. 188-198

Foster, Hal, »Preface«, u: Foster, Hal, *Vision and Visuality*, Bay Press, Seattle, 1988

Foucault, Michel, *Nadzor i kazna: rađanje zatvora*, Informator: Fakultet političkih znanosti, Zagreb, 1994

Gaut, Berys, »The Definition of Art« u Carroll, Noël (ur.), *Theories of Art Today*, The University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin, 2000, str. 25-44

Goldsmith, Steven, »The Readymades of Marcel Duchamp: The Ambiguities of an Aesthetic Revolution«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 42, No. 2, (Winter, 1983), str. 197-208

Gombrich, Ernst H., *Povijest umjetnosti*, Golden marketing, Zagreb, 1999

Gombrich, Ernst, H., »Representation and Misrepresentation«, *Critical Inquiry*, Vol. 11, No. 2 (December, 1984), str. 195-201

Gombrich, Ernst, H., *Art and illusion: A study in the psychology of pictorial representation*, Phaidon Press, London, 1977

Goodman, Nelson, »On What Should Not Be Said about Representation«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 46, No. 3 (Spring, 1988), str. 419

Goodman, Nelson, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, The Bobbs Merrill Company, Indianapolis, New York, Kansas City, 1968

György, Peter, »Between and after Essentialism and Institutionalism«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 57, No. 4 (Autumn, 1994), str. 421-437

Hagberg, Garry, »Wittgenstein's Aesthetics«, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2014 Edition), Edward N. Zalta (ur.), na <https://plato.stanford.edu/archives/fall2014/entries/wittgenstein-aesthetics/>

Hegel, Georg Willhem Friedrich, *Fenomenologija duha*, Naprijed, Zagreb, 1987

Hilmer, Brigitte, »Being Hegelian After Danto«, *History and Theory*, Vol. 37, No. 4, Theme Issue 37: Danto and His Critics: Art History, Historiography and After the End of Art (December, 1998), str. 71-86

Hyman, John, »The Causal Theory of Perception«, *The Philosophical Quarterly* (1950-), Vol. 42, No. 168 (July, 1992), str. 277-296

Iser, Wolfgang »Lutajuće motrište i čitateljska svijest« u Biti, Vladimir (ur.), *Suvremena teorija pripovijedanja*, Globus, Zagreb, 1992, str. 157-177

Jay, Martin, »Scopic Regimes of Modernity«, u: Foster, Hal, *Vision and Visuality*, Bay Press, Seattle, 1988, str. 3-28

Jenks, Chris, »Središnja uloga oka u zapadnoj kulturi«, u: Jenks, Chris, *Vizualna kultura*, Naklada Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, 2002, str. 11-45

Kamber, Richard, »Experimental Philosophy of Art«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 69, No. 2 (SPRING 2011), str.197-208

Kardum, Marko, »Umjetnost kao samorefleksija. Od Hegelova kraja povijesti do Dantoova kraja umjetnosti«, *Filozofska istraživanja*, Vol. 34, No. 3, siječanj 2015, str. 427-443

Kelly, Michael »Essentialism and Historicism in Danto's Philosophy of Art«, *History and Theory*, Vol. 37, No. 4, Theme Issue 37: Danto and His Critics: Art History, Historiography and After the And of Art (December, 1998), str. 30-43

Kenney, Keith, »Representation Theory«, u: Smith, Ken, Moriarty, Sandra, Barbatsis, Gretchen i Kenney, Keith (ur.), *Handbook of Visual Communication. Theory, Methods and Media*, Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, Mahwah, New Jersey, 2005, str. 99-115

Kenney, Keith, »Representation Theory«, u: Smith, Ken, Moriarty, Sandra, Barbatsis, Gretchen i Kenney, Keith (ur.), *Handbook of Visual Communication*, str. 100-111

Kenney, Keith, »Representation Theory«, u: u: Smith, Ken, Moriarty, Sandra, Barbatsis, Gretchen i Kenney, Keith (ur.), *Handbook of Visual Communication. Theory, Methods and Media*, Lawrence Erlbaum Associates, Inc. Publishers, Mahwah, New Jersey, 2005

Kennick, William, E., »Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake«, *Mind*, Vol. 67., No. 267, (July, 1958), str. 317-334

Kraut, Robert, »Music and Art«, *The Monist*, Vol. 95, No. 4, Music (October, 2012), str. 684-710

Kristeller, Paul Oskar, »The Modern System of the Arts: A study in the History of Aesthetics Part I«, *Journal of the History of Ideas*, Vol. 12, No. 4 (October, 1951), str. 496-527

Kuhn, Thomas, *Struktura znanstvenih revolucija*, Naklada Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb, 2013

Lacertosa, Massimiliano, »The Artworld and The Institutional Theory of Art: an Analytic Confrontation«, *The SOAS Journal of Postgraduate Research*, Vol. 8 (2015), str. 36-45

Lemkow, Gabriel, *Institutional Definition of Art*, dostupno na <https://ueaeprints.uea.ac.uk/35087/1/2011LemkowGPhD.pdf>

Livingston, Paisley, »Intentionalism in Aesthetics«, *New Literary History*, Vol. 29, No. 4, 1998, str. 831-846

Lopes, Dominic, »Nobody Needs a Theory of Art«, *The Journal of Philosophy*, Vol. 105, No. 3 (March, 2008), str. 109-127

Lopes, Dominic, »The Myth of (Non-Aesthetic) Artistic Value«, *The Philosophical Quarterly* (1950-), Vol. 61, No. 244 (July, 2011), str. 518-536

Lorand, Ruth, »Classifications and the Philosophical Understanding of Art?«, *The Journal of Aesthetic Education*, Vol. 36, No. 3 (Autumn, 2002), str. 78-96

Lord, Catherine, »Convention and Dickie's Institutional Theory of Art«, *The British Journal of Aesthetics*, Volume 20, Issue 4, April 1980, str. 322-328

Lotz, Christian, »The Historicity of the Eye. A Phenomenological Defense of the Culturalist Conception of Perception«, *Phänomenologische Forschungen*, 2009, str. 79-94

Maanen, Hans, *How to Study Artworlds. On the Societal Functioning of Aesthetic Values*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2009

Maes, Hans, »The End of Art Revisited: A Response to Kalle Puolakka«, *Postgraduate Journal of Aesthetics*, Vol. 2, No. 3, December 2005, str. 122-132

Maes, Hans, »The End of Art: A Real Problem or Not a Real Problem«, *Postgraduate Journal of Aesthetics*, Vol. 1, No. 2, August 2004, str. 59-68

McCormick, Peter, »Interpretation in Aesthetics: Theories and Practices«, *The Monist*, Vol. 73, No. 2, The Theory of Interpretation (April, 1990), str. 167-180

Mendenhall, V., »Dickie and Cohen on What Art Is«, *The Journal of Aesthetic Education*, Vol 16, No. 2 (Summer, 1982), str. 41-52

Merrell, Floyd »Charles Sanders Pierce's concept of the sign«, u Copley, Paul (ur.), *The Routledge Companion to Semiotics and Linguistics*, London, 2001, str. 28-39

Mesmar Žegarac, Lana, »Ona strana ogledala: odsutnosti u lancu označitelja kao autoreferencijalno sredstvo«, *Libri & Liberi*, Vol. 4, No. 2, (prosinac 2015), str. 381-394

Michaud, Yves, *Umjetnost u plinovitu stanju: ogled o trijumfu estetike*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2004

Mirzoeff, Nicholas, »On Visuality«, *Journal of Visual Culture*, Vol. 5, No. 1, 2006, str. 53-79

Mitchell, William J. T., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994

Mitchell, William J. T., *What Do Pictures Want. The Lives and Loves of Pictures*, The University of Chicago Press, Chicago, 2005

Mitchell, William, J. T., »Representation«, u: Lentricchia, F. i McLaughlin, T. (ur.), *Critical terms for literary Study*, University of Chicago Press, Chicago, 1990, str. 11-22, na <http://neh.byu.edu/files/2010/09/Representation-from-Critical-Terms-for-Literary-Study.pdf>

Mitchell, William, J. T., »Pictures and Paragraphs. Nelson Goodman and the Grammar of Difference«, u: Mitchell, William, J. T., *Iconology: Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press, Chicago, 1986, str. 53-74

Mitchell, William, J. T., *Iconology: Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press, Chicago, 1986

Monseré, Annelies, »Experimental Philosophy and Intuitions on What Is Art and What is Not«, *Teorema: Revista Internacional de Filosofía*, Vol. 34, No. 3, La intuición: enfoques analíticos, fenomenológicos y experimentales / Intuition: Analytic, Phenomenological and Experimental Approaches (2015), str. 159-176

Munro, Thomas, »Meanings of “Naturalism“ in Philosophy and Aesthetics«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 19, No. 2 (Winter, 1960), str. 133-137

Paić, Žarko, »Povratak ljepoti? Arthur C. Danto: Estetika poslije „kraja umjetnosti“«, u: Danto, Arthur C., *Nasilje nad ljepotom. Estetika i pojam umjetnosti*, Biblioteka Refleksije, Zagreb, 2007, str. 265-271

Pappas, Nickolas, »Plato's Aesthetics«, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2017 Edition), Edward N. Zalta (ur.), na www.plato.stanford.edu/archives/fall2017/entries/plato-aesthetics

Platon, *Država*, Naklada Jurčić, 1997

Robbins, Philip, »Modularity of Mind«, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2017 Edition), Edward N. Zalta (ur.), na <https://plato.stanford.edu/archives/win2017/entries/modularity-mind/>

Robinson, J., »Two Theories of Representation«, *Erkenntnis* (1975-), Vol. 12, No. 1, The Philosophy of Nelson Goodman, Part 1 (January, 1978), str. 37-53

Rollins, Mark, »The Invisible Content of Visual Art«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 59, No. 1, str. (Winter, 2001), str. 19-27

Rollins, Mark, »The Invisible Content of Visual Art«, u: Rollins, Mark (ur.), *Danto and His Critics. Second Edition*, Blackwell Publishing, Oxford, 2012, str. 43-54

Rorty, Richard M. (ur.), *The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method*, The University of Chicago Press, Chicago, 1992

Rotili, Manrica, »Danto After Warhol. Toward an Aesthetics of Meaning«, na <http://www.ledonline.it/leitmotiv/Allegati/Leitmotiv-2010-0-Rotili.pdf>, str. 123-134

Sankowski, Edward, »Free Action, Social Institutions, and the Definition of "Art"«, *Philosophical Studies: An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition*, Vol. 37, No. 1 (January, 1980), str. 67-79

Sartwell, Crispin, »Aesthetic Dualism and The Transfiguration of the Commonplace«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 46, No. 4 (Summer, 1988), str. 461-467

Schellekens, Elisabeth, »The Aesthetic Value of Ideas«, *Philosophy and Conceptual Art*, ur: Goldie, Peter i Schellekens, Elisabeth, Oxford: Clarendon Press, 2007., str. 71-91

Schmitter, Amy M., »About Representation; Or, How to Avoid being Caught between Animal Perception and Human Language«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 58, No. 3 (Summer, 2000), str. 255-272

Seamon, Roger, »The Conceptual Dimension in Art and the Modern Theory of Artistic Value«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 59, No. 2 (Spring, 2001), str. 139-151

Searle, John, R., *Expression and Meaning*, Cambridge University Press, New York, 1979

Seel, Martin, »Art as Appearance: Two Comments on Arthur Danto's after the End of Art«, *History and Theory*, Vol. 37, No. 4, Theme Issue: Danto and His Critics: Art History, Historiography and After the End of Art (December, 1998), str. 102-114

Selan, Jurij, »Who's Afraid of Picasso's Tie, or Do You See the Catch in Hypothetical Art?«, *Leonardo*, Vol. 41, No. 5 (2008), str. 536-537

Stecker, Robert, »Is it Reasonable to attempt to Define Art« u Carroll, Noël (ur.), *Theories of Art Today*, The University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin, 2000, str. 45-64

Stokes, Dustin, »Aesthetics and Cognitive Science«, *Philosophy Compass*, Vol. 4, No. 5, 2009, str. 715-733

Stolnitz, Jerome, »"The Aesthetic Attitude" in the Rise of Modern Aesthetics«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 36, No. 4 (Summer, 1978), str. 409-422

Study, University of Chicago Press, Chicago, 1990, str. 11-22, na <http://neh.byu.edu/files/2010/09/Representation-from-Critical-Terms-for-Literary-Study.pdf>

Tilghman, B. R., »Danto and Ontology of Literature«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 40, No. 3 (Spring 1982), str. 293-299

Tilghman, Benjamin, R., »Wittgenstein, Games and Art«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 31, No. 4, (Summer, 1973), str. 517-524

Tollefsen, Olaf, »The Family Resemblances Argument and Definitions of Art«, *Metaphilosophy*, Vol. 7, No. 3/4 (July/October 1976), str. 206-216

Tormey, Alan, »Transfiguring the Commonplace«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 33, No. 2 (Winter, 1974), str. 213-215

Udhir, Mag Christy i Magnus, P., D., »Art Concept Pluralism«, *Metaphilosophy*, Vol. 41, Vol. 1/2 (January, 2011), str. 83-97

Walton, Kendall, L., »Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism«, *Critical Inquiry* 11, 1984, str. 246-277

Walton, Kendall, L., »Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism«, *Critical Inquiry* 11, 1984, str. 246-277

Wartofsky, Marx W., »Art History and Perception«, u: Fischer, J. (ur.), *Perceiving Artworks*, Temple University Press, Philadelphia, 1980

Wartofsky, Marx W., »Sight, Symbol and Society: Toward a History of Visual Perception«, *Philosophic Exchange*, Vol. 12, No. 1, Article 4, 1981, str. 23-38

Wartofsky, Marx, W., »The Paradox of Painting: Pictorial Representation and the Dimensionality of Visual Space«, *Social Research*, Vol. 51, No. 4, (Winter, 1984), str. 863-883

Weitz, Morris, »The Role of Theory in Aesthetics«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 15, No. 1 (September, 1956), str. 25-37

Wenninger, Regina, »Individual Style After the End of Art«, *Postgraduate Journal of Aesthetics*, Vol. 2, No. 3, December 2005, str. 105-115

Wesley, Cray D., »Conceptual Art, Ideas and Ontology«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 72, No. 3 (Summer 2014), str. 235-245

Wieand, Jeffrey, »Can There Be an Institutional Theory of Art«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 39, No. 4 (Summer, 1981), str. 409-417

Wittgenstein, Ludwig, *Philosophical Investigations*, Basil Blackwell, Oxford, 1958

Wolterstorff, N., »Toward an Ontology of Artworks«, *Nous*, IX, 2 (May 1975), str. 115-142

Levinson, Jerrold, »What a Musical Work Is«, *The Journal of Philosophy*, Vol. 77, No. 1 (January, 1980), str. 5-28

Woodruff, David M., »On Behalf of the Barbarian: Fending off the Onslaught of Those Who Include Historical Properties as Constituents of Artworks«, *The Journal of Aesthetics Education*, Vol. 36, No. 1 (Spring, 2002), str. 111-115

Wreen, Michael, »Beardley's Aesthetics«, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, (Winter, 2014 Edition), Edward N. Zalta (ur.) na <https://plato.stanford.edu/archives/win2014/entries/beardley-aesthetics/>

Yanal, Robert J., »The Institutional Theory of Art«, u Kelly, Michael (ur.), *The Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford University Press, 1998, na www.researchgate.net/publication/227023457_The_Institutional_Theory_of_Art_A_Survey

Zangwill, Nick, »Aesthetic Judgment«, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, (Fall, 2014 Edition), Edward N. Zalta (ur.) na <https://plato.stanford.edu/archives/fall2014/entries/aesthetic-judgment/>

Zangwill, Nick, »Feasible Aesthetic Formalism«, *Noûs*, Vol. 33., No. 4 (December, 1999), str. 610-629

Zangwill, Nick, »Groundrules in the Philosophy of Art«, *Philosophy*, Vol. 70, No. 274 (October, 1995), str. 533-544

Zangwill, Nick, »The Creative Theory of Art«, *American Philosophical Quarterly*, Vol. 32., No. 4 (October, 1995), str. 307-323

Zeglin Brand, Peggy, »Lord, Lewis, and the Institutional Theory of Art«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 40, No. 3 (Spring, 1982), str. 309-314

Zemach, Eddy, M., »Nesting: The Ontology of Interpretation«, *The Monist*, Vol. 73, No. 2, The Theory of Interpretation (April, 1990), str. 296-311

Zerby, Lewis, K., »A Reconsideration of the Role of Theory in Aesthetics«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 16, No. 2 (December, 1957), str. 253-255

Zuidervaart, Lambert, »The Social Significance of Autonomous Art: Adorno and Bürger«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 48, No. 1 (Winter, 1990), str. 61-77

Österman, Bernt, »On Functional and Procedural Art Definitions«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 32, No. 3 (Autumn, 1998), str. 67-73

Životopis autora

Marko Kardum (Zagreb, 1983.) diplomirao je dvopredmetni studij filozofije i hrvatskoga jezika i književnosti na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu gdje je 2011. godine na Odsjeku za filozofiju (pri Katedri za estetiku) obranio diplomski rad iz suvremene estetike s temom *Politički aspekti umjetnosti. Problemi političke konstitucije umjetničkog* (mentorica izv. prof. dr. sc. Gordana Škorić).

2011. je upisao Poslijediplomski doktorski studij filozofije na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu gdje je izvršio sve studijske obveze i obranio sinopsis doktorskog rada iz područja estetike s temom *Problem socijalne konstruiranosti vizualnoga polja u teoriji A. C. Dantoa*. Tijekom studija objavljuje znanstvene radove iz područja estetike u časopisima *Filozofska istraživanja* i *Ethnologica Dalmatica* te sudjeluje na različitim međunarodnim simpozijima, također s temama iz estetike. Član je Upravnoga odbora Hrvatskog filozofskog društva, član Kruga mladih urednika *Filozofskih istraživanja* te u nekoliko navrata recenzent radova za časopise *Filozofska istraživanja*, *Synthesis philosophica* te časopis Instituta za međunarodne odnose *CIRR*.

Nakon diplome, radio je kao profesor hrvatskog jezika, filozofije, logike i etike u Gornjoradskoj gimnaziji, I. gimnaziji i Gimnaziji Tituša Brezovačkog. Posljednjih je nekoliko godina član Državnog povjerenstva za natjecanje iz logike te sastavljač testova za natjecanje iz logike. Trenutno je zaposlen kao asistent na Odsjeku za filozofiju Hrvatskih studija Sveučilišta u Zagrebu.

Bibliografija

»Umjetnost kao samorefleksija. Od Hegelova kraja povijesti do Dantoova kraja umjetnosti«, *Filozofska istraživanja* 34 (2015), 3; 427-443

»Granice političkog i ideološkog u vizualnoj kulturi«, *Ethnologica Dalmatica* 20 (2013), 1; 105-124

»Marksizam kao negacija socijalnog darvinizma«, *Čemu: časopis studenata filozofije* IX (2010), 18/19; 30-43

»Nasilje nad ljepotom: Estetika i pojam umjetnosti (A. C. Danto)«, *Čemu: časopis studenata filozofije* *Čemu: časopis studenata filozofije* VIII (2009), 16/17; 189-192

»Znanost o slici: Discipline, teme, metode (Klaus Sachs-Hombach)«, *Čemu: časopis studenata filozofije* VIII (2009), 16/17; 207-210

»Aspekti osobnog identiteta (D. Pećnjak)«, *Čemu: časopis studenata filozofije* IX (2010), 18/19; 180-183

»Estetska terminologija (P. Finci)«, *Filozofska istraživanja* 36 (2016), 1; 168-171

»Film kao medij filozofskog mišljenja (LJ. Prica)«, *Hrvatski filmski ljetopis*, predano i prihvaćeno za objavu

»Što se, zapravo, događa u Zagrebu«, *Zarez, dvotjednik za kulturna i društvena zbivanja*, Zagreb, 12. svibnja 2011., godište XIII, broj 309; str. 5

»Predstavljanje knjige *Estetska terminologija* Predraga Fincija«, *Filozofska istraživanja* 35 (2016), 4; 788-789